هو الأدب حياة وإثراء



أ.فلك حصرية

ما بين الأدب والحياة نبض مشترك، ودورة دموي دافقة، وإحساس ومشاعر، وأحلام وآمال، وانتكاسات وارتدادات تشكل ذات الألم، وعين التجربة، وذات النتائج والفرص...

لذا فلا يمكن إلا أن نقرَّ بأن أحدهما يثري الآخر، والآخر يثري الأول، فكلاهما عنصران يقتربان من بعضهما حدَّ الالتصاق والتشابك، والتمازج، والدفق الدموي والدورة الوجودية الكاملة والمتكاملة، وهما في الوقت نفسه عنصران متباعدان، متحرران، يرفضان أن يكونا عنصراً واحداً، فلكل منهما خاصيته، وخصائصه وقدراته، وطموحاته، وأدواته، ووسائله، وطرقه، وتأثره وتأثيره، ورغم كل هذا نعود لنؤكد أن الحياة تثري الأدب، وأن الأدب يثري الحياة، فما يقدمه الأدب من خلال أجناسه المتعددة (شعر ـ رواية ـ قصة ـ خاطرة بحث) ما هو إلا خلاصة لتجارب الحياة، ومختصر لفكر إنساني خلاق، وإقرار لتقديم نماذج حياتية، إنسانية، نعم اقتبست من الواقع، واجتزئت من الحياة، واقتطعت من حيوات بشرية حقيقية، إلا أنها تتجه في النهاية نحو الكمال والتكامل، والسمو والتسامي في نماذجها التي تدخل حيز الخلود من أوسع الأبواب، وتقدم أطراً ذات إبداع وحضور، الأمر الذي يجعل الإنسان في حيرة من أمره، وفي شك من الأنموذج الذي يقدم إليه، بعدما بات على مستوٍ من الرقي، والنضج، والتسامح والسمو، يجعله أقرب إلى الرمز منه إلى الواقع، والخيال منه إلى الحقيقة لنعود إلى المنطلق الأساس بأنه لا شيء خلق من العدم، ولا حياة رسمت من الوهم، وأن ما تقدّمه الأعمال الأدبية الخالدة، وما قدّمته، لم يكن محض خيال، فطالما كانت هناك حيوات معاشة، كانت البيئة الحياتية الخالدة متوفرة للنتاج الأدبي الراقي والزاخر بالقيم والأخلاق والإبداع والنجاح، والعكس صحيح، فعندما تجف حيوات العطاء، والكفاح، والتمايز، والإبداع، فأي أدب سيعطى لأمة ما، إلا أدب اليباس، والتصحر، والانكسار، والجفاف

لقد تم في النصف الثاني من القرن العشرين أخذ الأعمال الأدبية مأخذاً جدياً من قبل فلسفة (ما بعد البنيوية) ونظرية (ما بعد الكولونيالية ــ أو نظرية ما بعد الاستعمارية)، وقد تم تحليل الأعمال الأدبية من ناحية النظرة العميقة لكتابّها وما يتبعون من أفكارهم، ليتم التأكيد ـ من الأعمال الأدبية نفسها ـ على أنها ليست للتسلية فقط، بل هي أيضاً، لتعزيز القناعات، وبخاصة قناعات الهيمنة الاستعبادية أو ما يطلق عليها بـ /الاستعمارية/. وهنا يكفي الاطلاع على كتابات منظري نظرية (ما بعد الكولونيالية) وأولهم كتاب (الاستشراق) لإدوارد سعيد بحيث يدرك القارئ عمق أثر الأدب في حياة الناس، وتشكيل قناعاتهم، وأنه ما من عاقل يمكنه أن يفصل بين الحياة والأدب، فالحياة أدب، والأدب حياة، وكلاهما يعمل أحداهما على إثراء الآخر، وتغذيته وتقويته، والأخذ بيده، وفي هذا المجال لا يمكننا تجاوز تجارب حياتية ذات أثر عميق، وفعل ماض في الأدب الروسي، فيذهب البعض إلى أن هذا الأدب أعظم أنواع الأدب على الاطلاق، حيث يعمل الأديب الروسي المبدع والمتمكن من أدواته، والواعي لعمق رسالته، وأهميتها في بناء المجتمع والإنسان، وترسيخ الأسس القوية والداعمة لبنيوية المجتمع والبشر، يذهب هذا الأديب الروسي إلى آخر الشوط والمشوار مع مجمل الشخصيات التي يدرسها بعمق، ويتحف بها نتاجه الأدبي الراقي والخالد، وهو يجد في عملية التحليل النفسي، وسبر أغوارها، بشكل رائع، ومتوازن وعميق جداً بحيث يذهل المتلقي، فتصبح هذه الشخصية التي يقدمها الأديب مرآة للمتلقي القارئ يرى فيها نفسه، فتستقيم حياته، وتطمئن نفسه، إلى جانب كون هذه الشخصيات طبيعية جداً قد نراها في واقعنا المعاش، وربما يحتك بها الواحد منا بشكل يومي، وهذه العوامل تتضافر جميعاً لتجعل الأدب الروسي أدباً خالداً، قريباً من النفس والروح والفكر والوجدان أكثر من أي أدب آخر، فمن منا ينسى روايات عمالقة الأدب الروسي ولم يتعرفهم من خلال نتاجاتهم الثرة والواقعية، وهنا لا بد من أن نستحضر رواية "الأم" لمكسيم غوركي و"الجريمة والعقاب" لـ "فيودور دوستويفسكي" و"الحرب والسلام" "ليو تولستوي" وما بعده في القصة القصيرة الأديب الروسي الكبير "أنطون تشيخوف" وغيرهم، وكذلك لا يمكن أن ننسى أديب الواقعية والحياة الكبير "نجيب محفوظ" الذي قدّم وطنه، على طبق الواقعية والحياة المعاشة، والبيئة لتكون، "الثلاثية التي حاز فيها على جائزة نوبل للآداب، والتي تعد أفضل رواية عربية في تاريخ الأدب العربي "بين القصرين ـ قصر الشوق ـ السكرية".

ويبقى الأهم القول: إن الأدب النابع من رغبة حقيقية بالتغيير، والمدروس بشكل كافٍ، وافٍ واعٍ، وحصيف، والمرتكز على واقع معاش، وحقيقي، هو القادر على تطوير المجتمعات، وتحسينها إلى أبعد مدى، وأعظم تأثير، مما يجعل الأدب خالداً فاعلاً، مؤثراً، وقادراً على اختزال حيوات البشر وأمزجتهم، وأفكارهم وطموحاتهم، وقبل هذا وذاك قضاياهم، ونتاجهم الفكري.

دمشق والثقافة العربية



أ.محمد قجة

علِّمينا فقهَ العروبةِ يا شامُ // فأنتِ البيانُ والتبيينُ
دمشق فقه العروبة، دمشق البيان والتبيين، هذا الكلام لم يقله نزار قباني عبثاً، وهو الذي يؤكد دائماً:
ودمشق تعطي للعروبة شكلها
وبأرضها تتشكل الأحقابُ
والدهر يبدأ من دمشق، وعندها
تبقى اللغات، وتحفظ الأنسابُ
هل كان نزار قباني محقاً أم مبالغا؟

دمشق تشكل وجه العروبة، ودمشق تحفظ اللغات والأنساب والأحقاب، وعلى أرضها تكونت عظمة العروبة، وبقيت العظمة على مرّ السنين.

لن نتوقف عند تاريخ دمشق الموغل في القدم، ولا عند دورها عاصمة لمملكة آرامية، ولا عن دورها خلال الحقبة الكلاسيكية من الاحتلال البيزنطي والروماني وقبله الإغريقي. إنما سوف نتوقف عند بعض المحطات التي أعطت دمشق وجهها العربي الحضاري، وأعطت دمشق من خلال تلك المحطات عبقاً إنسانياً توزع على قارات العالم.

*****

أولاً:

هناك وهم تاريخي شائع، يزعم مروّجوه أن بلاد الشام كانت بيزنطية وأن العراق كان فارسياً ساسانياً، وبالتالي فإن أصحاب هذا الزعم يقولون إن العرب أقبلوا من شبه جزيرتهم محتلين للشام والعراق.

والتاريخ الموضوعي يؤكد أن البيزنطيين كانوا طبقة حاكمة محتلة في بلاد الشام، شأن الساسانيين في العراق. كما تؤكد الدراسات التاريخية الموثقة أن سكان تلك البلاد الأصليين كانوا يتألفون من القبائل العربية، ومن

السريان الآراميين ومن بقايا الحضارات الأسبق كالآشوريين والكلدان والعموريين والحثيين .

والقبائل العربية كانت تمتد حتى منابع دجلة والفرات، وعرفت هذه البلاد ممالك عربية صرفة: جندب، قيدار، ميسان، الحضر، الأنباط، التدمريون، المناذرة، الغساسنة، وبعضها يعود إلى الألف الأول قبل الميلاد. كما يحفظ لنا التاريخ أسماء القبائل العربية التي كانت تسكن الشام والعراق مثل بكر وتغلب ومضر وربيعة وتنوخ ولخم وجذام ونمير وكلب وكلاب وسواها.

وكان شعراء الجاهلية يترددون على الشام والعراق يمدحون ملوك المناذرة والغساسنة، وفي طليعة هؤلاء النابغة الذبياني وحسان بن ثابت وهو صاحب القول المشهور في الغساسنة:

لله درّ عصابة نادمتهم
يوماً بجلق في الزمان الأولِ
يسقون من ورد البريص عليهم
بردى يصفق بالرحيق السلسلِ
بيض الوجوه كريمة أحسابهم
شم الأنوف من الطراز الأولِ
وعمرو بن كلثوم في معلقته :
وكأس قد شربت بعلبكٍ
وأخرى في دمشق وقاصرينا.

وعدي بن زيد ، كما ترد أسماء المدن والقرى العربية في الشام والعراق في شعر هؤلاء الشعراء، مما يعتبر دليلاً على الوجود العربي ديموغرافياً وثقافياً قبل الفتح الإسلامي بقرون عديدة.

وقد شهدت دمشق في تلك القرون حدثاً فائق الأهمية هو انتشار المسيحية، وكان لدمشق دور محوري في هذا الميدان، وهي التي استقبلت بولس الرسول، وهي التي ساهمت في انتشار المسيحية بين سكان بلاد الشام من عرب، ومن آراميين أصبحوا يدعون بالسريان بعد اعتناقهم المسيحية.

*****

ثانياً :

كان فتح العرب المسلمين لبلاد الشام تحريراً لها من السيطرة الأجنبية الأوربية المتمثلة بالبيزنطيين وقبلهم الرومان والإغريق. وكانت معركة اليرموك بمثابة الرد الحاسم الذي أعاد للشرق كرامته بعد احتلال أوربي طويل دام ألف سنة، وهذه المعركة رسمت تاريخ البلاد بصورة نهائية وأعادت الاعتبار لسائر أطراف التركيبة السكانية التي تشكل البلاد.

ولم تكن دمشق غريبة على العرب المسلمين الفاتحين، ولم يكونوا غرباء عنها، وهي المدينة التي يشكل العرب جزءاً هاماً من نسيجها الديموغرافي قبل

الإسلام. وقد كانت محطة أساسية في "رحلة الشتاء والصيف"، وكان أبناء قريش يعرفونها تمام المعرفة.

وخلال نصف قرن (وهي فترة قصيرة جداً في عمر التاريخ والشعوب) تغدو دمشق عاصمة لأكبر دولة عربية عرفها التاريخ، ويقول عنها الجاحظ: دمشق عاصمة الدولة العربية. فقد كانت دمشق حاضرة مزدهرة تضرب جذورها عميقاً في تاريخ الحضارة الإنسانية، وكانت في الوقت نفسه على طرف البادية التي تعجّ بالقبائل العربية، وهي القبائل التي كرست سريعاً قيام تلك الدولة المترامية الأطراف، والتي بلغت مع نهاية القرن الهجري الأول حدود جبال البيرنيه غرباً والصين شرقاً، ممتدة على ثلاث قارات بمساحة تقارب /20 مليون كم2/ وكانت تدار مركزياً من دمشق عاصمة تلك الدولة الكبرى التي أخذت شكل الإمبراطورية العظمى، والتي ألغت وقزّمت أكبر إمبراطوريتين قبلها: الرومان والفرس الساسانيين.

ولعل الشاعر أحمد شوقي قد عبّر عن هذا الامتداد حينما قال:

لولا دمشق لما كانت طليطلةٌ

ولا زهتْ ببني العباس بغدانُ

في تلك الفترة، أي في أواخر القرن الهجري الأول، كانت دمشق قد ازدادت عظمتها ببناء الجامع الأموي أيام الوليد بن عبد الملك، وفي أيام الوليد كانت الدولة العربية في أوج استقرارها السياسي وامتدادها الجغرافي، وتطورها العمراني، وما يعنينا في هذا المجال أولاً هو الجانب الثقافي المتصل بالتعريب واللغة العربية وعلومها المختلفة.

ويمكننا الوقوف على أبرز الإنجازات في الأمثلة التالية:

1 - تعريب الإدارات والدواوين، وما يتصل بذلك من إعداد الموظفين المدربين الذين قاموا بنقل المراسلات والمعاملات المختلفة إلى اللغة العربية، وبما لذلك من أثر حاسم في مجالات الإدارة المختلفة.

2 - تعريب النقود وذلك بسك عملات جديدة بكتابات عربية وشهادات إسلامية، وأثر ذلك في الجوانب المعنوية والاقتصادية، وتكريس التميز والاستقلال، وتعزيز هيبة الدولة.

3 - ويتصل بتعريب النقود تنظيم الضرائب ومعاملات بيت المال والأنشطة الاقتصادية من زراعة وخراج وتجارة وفق تعليمات الشريعة الإسلامية، وباللغة العربية.

4 - وقبل كل ذلك حملت الفتوحات معها روح الحضارة الإسلامية، واللسان العربي المبين الذي هو لغة القرآن الكريم، فأصبحت هذه الشعوب تتسابق

إلى تعلم اللغة العربية ودراستها والإبداع فيها.

ولعل عبارات نزار قباني المختصرة تلخص هذه الرسالة الحضارية حول قوافل الفتح التي قال فيها:

عن السرايا الزاهية

تحمل من دمشق في ركابها

حضارة وعافية

وهكذا أصبحنا فيما بعد، نجد أسماء العلماء الكبار في شتى مجالات المعرفة تحمل أسماء مدن مثل: البخاري، الترمذي، الأصفهاني، التلمساني، الشيرازي، التبريزي، الكابلي، القيرواني، القرطبي، الشاطبي، الهروي، البلخي، الكرماني، الرازي، إلى جانب المدن العربية الصميمة، وذلك في إنتاج ملايين الكتب التي بقي منها بعد كل الكوارث والنكبات قرابة ستة ملايين مخطوط باللغة العربية موزعة في أنحاء العالم.

*****

ثالثاً:

وإذا كان وهج الثقافة العربية في دمشق قد بلغ ذروته أيام الوليد بن عبد الملك في القرن الأول للهجرة، فإن هذا الوهج انتقل إلى أقصى الغرب مع الفتى المغامر العجائبي عبد الرحمن الداخل "صقر قريش" الذي زرع في الأندلس نخلة العروبة ثقافة وفكراً وعمراناً وحضارة، وبلغ هذا الوهج ذروته خلال القرن الرابع الهجري أيام عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر بالله، ولم يكن هذا الوهج إلا امتداداً لوهج دمشق المتدفق ألقاً من المشرق عبر الرسالة الحضارية الرفيعة. وكان الأندلس جسر العبور الذي صنع فيما بعد ما يسمى عصر التنوير في أوروبا بدءاً من القرن السادس عشر الميلادي. وإذا كانت دمشق تُزهى بجامعها الأموي الفريد، فإن قرطبة تفخر بجامعها الأموي الذي يحمل بصمات عدد من الأمراء والخلفاء، ولا يزال حتى اليوم قبلة العمارة الباذخة والفن الرفيع والجذب السياحي.

وفي تلك المرحلة، وفي منتصف القرن الثالث للهجرة، حاول الخليفة العباسي "المتوكل على الله" أن يستعيد شيئاً من الحضور العربي لخلافته في بغداد وسامراء، فما كان منه إلا أن قرر العودة بالخلافة إلى دمشق، وجاء معه شاعره الفذ "البحتري" ابن بلاد الشام في منبج، وفي دمشق أنشد قصيدته الخالدة:

العيش في ليل "داريا" إذا بردا

والراح نمزجها بالماء من بردى

أما دمشق فقد أبدت محاسنها

وقد وفى لك مطريها بما وعدا

إذا أردت ملأت العين من بلد

مستحسن وزمانٍ يشبه البلدا

ولكن تجربة المتوكل لم يكتب لها النجاح.

ولعل الامتداد الأندلسي لدمشق العروبة، والذي استمر ثمانية قرون، هو الأكثر تأثيراً في تطوير الحضارة الإنسانية ومعارفها المتنوعة، هذا الامتداد الذي برز في ظلاله أعلام خالدون مثل: ابن مسّرة، مسلمة المجريطي، ابن رشد، ابن حزم، أبناء زُهر، ابن زيدون، الزهرواي، ابن عربي، ابن البيطار، وابن العوام الاشبيلي، ومئات سواهم، كان لكل منهم أثره الحاسم في مسيرة الفكر البشري، وبخاصة ابن رشد في ميدان الفلسفة والتأويل والتعددية، والزهرواي في الطب، وابن عربي في التصوف. هذه الحضارة المتسامحة المرنة المعترفة بالآخر والقائمة على أساس متين يقول: {لا إكراه في الدين}.

*****

رابعاً:

وتعود دمشق إلى واجهة الأحداث في فترة حروب الفرنجة التي تسميها المراجع الأوروبية "الحروب الصليبية"، ويكفي دمشق العريقة فخراً أن ترابها يضم أضرحة الأبطال الثلاثة لتلك الحروب وهم: (نور الدين الزنكي، صلاح الدين الايوبي، الظاهر بيبرس). هؤلاء الأبطال الثلاثة الذين مثّلوا ذروة التصدي للعدوان الفرنجي واستطاعوا بحكمتهم توحيد الصفوف، وتعبئة القوى، وتحطيم جبروت العدوان.

ولكل من هؤلاء العظماء الثلاثة أيادٍ بيضاء في دمشق من الجوانب العمرانية والاقتصادية والعلمية والتعليمية، وتقترن باسم كل منهم مبانٍ مختلفة كالمدارس والحمامات والمكتبات والخانقاهات والبيمارستانات، وذلك رغم الانشغال بالجهد العسكري الكبير الذي لم يثنهم عن المشروعات العمرانية والتعليمية، ولا تزال آثارهم حية شاهدةً على عظمة تلك المرحلة. ومن المهم جداً هنا أن نشير إلى دور تلك المؤسسات التعليمية في حفظ اللغة العربية واستمرارها وغناها في ميدان المؤلفات المتنوعة، وفي ذلك ردّ حاسم على من يحاول النبش في الأصول العريقة لهؤلاء الرجال الأبطال لإظهار أنهم لم يكونوا من العرب، وكأن الأمور تقاس بلون الدم، أو شكل الوجه.

إن الثقافة هي المعيار الأول والأخير في الانتماء، وقد كانت الثقافة العربية هي المظلة الواسعة التي يحتمي بها كل مواطن من أبناء البلاد في إطار الحضارة الإسلامية السمحة التي تنطلق من قول راسخ مبين :{ادعُ إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن}. وهكذا شكلت تلك

المراحل سياجاً دفاعياً عن البلاد بالمعنى الاستراتيجي والعسكري، كما شكلت سياجاً ثقافياً معرفياً قدمت البلاد من خلاله مئات الأعلام في مجالات العلم والتأليف الموسوعي.

إن نزيف الحروب العدوانية التي دامت قرنين من الزمن: الثاني عشر والثالث عشر للميلاد، لم يتمكن من هزيمة الروح الحضارية للأمة، على الرغم من الإنهاك واستنزاف الموارد، وبقيت الروح العربية في ألقها ووهجها وعطائها، ويكفي ذكر أمثلة لبعض أسماء المباني والمدارس والمكتبات التي تعود إلى العصور الزنكية والأيوبية والمملوكية، نعرف مدى ما خلفته تلك الحقب رغم فداحة الحروب: البيمارستان النوري، دار الحديث النورية، المدرسة العدلية، المدرسة الاتابكية، المدرسة الناصرية، المدرسة الظاهرية ومكتبتها، المدرسة الجقمقية، والمدرسة الجوهرية إلى جانب عشرات المباني المتميزة من جوامع ومدافن وحمامات وسواها.

*****

خامساً:

في العهد العثماني الذي امتد أربعة قرون، برزت دمشق كمحطة رئيسية هامة على طريق الحج وأخذت اسمها "شام شريف". وكانت قوافل الحج على قدر كبير من الأهمية دينياً واجتماعياً واقتصادياً وأمنياً، وكان والي دمشق مسؤولاً عن تنظيم أمور هذه القوافل وحمايتها من قطّاع الطرق، وتأمين تموينها وسلامتها وصولاً إلى الحج وعودة منه. وقد كانت قافلة الحج ضخمة جداً لأنها تمثل الامتداد الجغرافي لتلك الإمبراطورية المترامية الأطراف من الدانوب حتى المحيط الهندي، والشمال الإفريقي وشبه الجزيرة العربية، امتداداً على ثلاث قارات.

كما أفادت دمشق من الاستقرار السياسي في تطوير تجارتها على طرق القوافل التجارية العالمية، حتى فتح قناة السويس الذي جعل الطريق التجاري العالمي بحرياً، فأفقد بلاد الشام الكثير جداً من دورها الاقتصادي العالمي.

وتحتفظ دمشق ببعض المعالم العمرانية من تلك الفترة، ومن أبرزها التكية السليمانية وعدد من الجوامع، وقصر العظم، وخان أسعد باشا، وسوق الحميدية وسوق مدحت باشا، وفي الفترة المتأخرة الخط الحديدي الحجازي.

ووصل إلى دمشق في بدايات العصر العثماني المؤرخ المغربي "المقّري" صاحب "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب" ويتحدث عنها في مقدمة كتابه بإعجاب شديد فيقول: "دمشق الشام، ذات الحسن والبهاء والحياء والاحتشام، والغوطة الغناء، وهي المدينة المستولية على

الطباع، المعمورة البقاع.. نزلنا بها ننوي المقام ثلاثة.. فطابت لنا حتى أقمنا بها شهراً، ورأينا من محاسنها ما لا يستوفيه من تأنق في الخطاب، فالجامع الجامع للبدائع يبهر الفكر، والغوطة تسحر الألباب.

قال لي: صف دمشق مولى رئيسٌ

جمّل الله خلقه واحتشامه

قلت: كَلَّ اللسان في وصف قطر

هو في وجنة البسيطة شامه".

ويرى المقّري في دمشق صورة بلده تلمسان في أقاصي المغرب فيقول: "وعند عودتي لتلك الأقطار الجليلة الأوصاف العظيمة الأخطار، تفاءلت بالعودة إلى أوطان لي بها أوطار، إذ التشابه بينهما قريب في الأنهار والأزهار:

لما وردت الصالحية

حيث مجمع الرفاق

وشممت من أرض الشآم

نسيم أنفاس العراق

أيقنت لي ولمن أحب

بجمع شمل واتفاق".

ولم يكن المقّري أول معجب بدمشق وغوطتها، فكل الرحالة والجغرافيين والبلدانيين العرب والمسلمين والأجانب الذين زاروا دمشق فتنوا بها، وكتاباتهم معروفة ومدونة ومنشورة، ومن أجمل تلك الكتابات ما قاله الخوارزمي أبو بكر نزيل بلاط سيف الدولة الحمداني في حلب:

"جنان الدنيا أربع: غوطة دمشق، وصغد سمرقند، وشِعب بّوان، وجزيرة الأُبلّة، وقد رأيتها كلها وأفضلها دمشق".

ومن بلاط سيف الدولة أيضاً يزورها الشاعر الصنوبري فيقول:

صفت دنيا دمشق لساكنيها

فلست ترى بغير دمشق دنيا

تفيض جداول البلّور فيها

خلال حدائق ينبتن وشيا

فمن تفاحة لم تعد خداً

ومن رمانة لم تعد ثديا

ونجد كتابات مماثلة لدى ابن جبير وابن بطوطة والمسعودي والإدريسي والجيلاني وبدر الدين الحلبي والصفدي وابن الصائغ الحنفي والبدري والشيخ المارديني وعبد الغني النابلسي، وكثيرين سواهم.

*****

سادساً:

شهدت دمشق تقلبات القرن العشرين: اضمحلال الدولة العثمانية، الاستعمار الفرنسي، الاستقلال، نكبة فلسطين وأثرها في الحياة العربية وتفاعلاتها واستعادت دمشق مكانتها

عاصمة سياسية للجمهورية العربية السورية.

قدمت دمشق أمثلة صارخة في الوطنية وحفظ الذات القومية، كان من أبرزها استشهاد البطل يوسف العظمة الذي أعلن أن المستعمر لن يدخل البلاد إلا على جثث الشهداء، كما تألقت دمشق في الثورة الوطنية /1925/ وقال فيها أحمد شوقي:

سلام من صبا بردى أرقُّ

ودمع لا يكفكف يا دمشقُ

جزاكم ذو الجلال بني دمشقٍ

وعز الشرق أوله دمشقُ

كما قدمت مثالاً رائعاً في بطولة رجال الأمن الذين يحرسون مبنى المجلس النيابي، والذين ضحوا بدمائهم أمام وحشية المستعمر الفرنسي عام 1945. وأرسلت سورية جيشها ليدافع عن أرض فلسطين، وتعرضت للضغوط، وساهمت في صنع الوحدة مع مصر.

خلال هذا القرن الأخير من عمر دمشق المديد، جرت أحداث بالغة الأهمية على المستوى الثقافي والتعليمي يمكن إيجازها فيما يلي:

1- عرفت دمشق وسورية وسائر بلاد الشام نهضة صحفية باللغة العربية، وشهدت ولادة عشرات الصحف والمجلات التي عززت قوة اللغة العربية والثقافة العربية.

2- كانت جامعة دمشق أول جامعة في الوطن العربي تدرّس العلوم النظرية والتطبيقية باللغة العربية بما في ذلك الطب والهندسة، وقد نجحت في ذلك أيما نجاح، ولا زالت مستمرة في نجاحها، ومعها الجامعات الأخرى في سورية، وقد أفرز التعليم العالي مئات الكتب والدراسات باللغة العربية وطوّر المصطلحات العلمية والفلسفية والمعرفية لتواكب اللغات العالمية الحية، وكان لمجمع اللغة العربية الذي تأسس عام 1919 أثره الكبير في هذا المجال.

3- حافظ الإعلام في سورية على قدر كبير من التمسك بالفصحى والابتعاد عن اللهجات الدارجة، ونجح في ذلك نجاحاً باهراً، لأن الإعلام لا يخاطب مدينة معينة ولا حارة ضيقة، بل يخاطب كل أقطار الوطن العربي.

4- نشطت منذ بدايات القرن العشرين الحركة الأدبية بالفصحى من رواية وقصة ومسرح، وبرز الشعر بصورة كاسحة قبل أن يفسح المجال للرواية في النصف الثاني من القرن العشرين. وبرزت أسماء شعراء كبار على مستوى الوطن العربي كخير الدين الزركلي ومحمد البزم وأنور العطار وشفيق جبري والشاعر الحلبي الكبير عمر أبو ريشة، ثم

الساحر الدمشقي نزار قباني الذي لم تعرف مدينة شاعراً عاشقاً كما عرفت دمشق عشق نزار لكل تفاصيلها :

فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبا

فيا دمشق لماذا نبدأ العتبا

حبيبتي أنت، فاستلقي كأغنية

على ذراعي ولا تستوضحي السببا

أنت النساء جميعاً، ما من امرأة

أحببت قبلك إلا خلتها كذبا

حبي هنا، وحبيباتي ولدن هنا

فمن يعيد لي العمر الذي ذهبا

ومن جانب آخر شهدت سورية في القرن العشرين حركة قصصية وروائية مذهلة من أعلامها : عبد السلام العجيلي، حنا مينة، زكريا تامر، خيري الذهبي، شكيب الجابري، نبيل سليمان، فاضل السباعي، حسيب كيالي، وليد إخلاصي، محمد أبو معتوق، كوليت خوري، ضياء قصبجي، غادة السمان.. إلخ والكاتب المسرحي العالمي سعد الله ونوس ورفاقه من رجال الحركة المسرحية.

ونشطت السينما السورية والدراما التلفزيونية التي أخذت مكانها المنافس بقوة في الفضائيات العربية.

5- ويشكل القرار الوطني الناضج السياجَ الحامي والحارس لكل تلك الإنجازات الثقافية والحضارية، ويتمثل هذا القرار في التمسك بالتعريب تعليماً وإعلاماً وإدارة وبحثاً علمياً وحرصاً على اللغة العربية الفصحى وتطوير أدائها ليواكب مسيرة العصر والمعلوماتية المتسارعة. وفي تمكين اللغة العربية في شتى مجالات الحياة التعليمية والعلمية والعملية والإعلامية.

*****

سابعاً:

وتتويجا لهذا التاريخ المجيد تمت في عام 2008 تسمية دمشق عاصمة للثقافة العربية، وقدمت إدارة الاحتفالية أنشطة متميزة خلال عام كامل: ثقافياً وإعلامياً وفنياً واجتماعياً وحضارياً.

وتبقى دمشق روح الحضارة العربية ولؤلؤة التاريخ العربي.



التراث الشعبي في منطقة القنيطرة والجولان..



أ.فضيل حلمي عبدالله

منذ ربع قرن كان التراث الشعبي في حوران يشمل جميع مظاهر حياة الشعب السوري سواء في الأفراح أو المآتم أو فيما بين ذلك من مناسبات ولكن سار منذ ذلك الوقت خطوات سريعة نحو الانقراض واختفى عن مسرح حياتنا الكثير من مظاهره، كما مات كثير من الموروثات بموت حملتها من المعمرين، فبعد أن كانت تعمر بهذه الموروثات المجالس والسهرات أصبح البحث عنها من أشق الأمور.

واليوم فمعظم العادات والتقاليد الشعبية التي كنا نسمعها ونعيشها ونحن صغار وانتهت الآن وإن كان أكثرها مازال باقياً في أذهان البعض.. وربع قرن آ خر أو نصف قرن على أبعد تقدير كافٍ باعتقادي للقضاء على آخر أثر لمعظم هذه الموروثات في أذهان الناس..

- الرقصات الشعبية الجولانية:

عبّر الإنسان عبر الأجيال بحركات منظمة من جسمه عن شتى انفعالاته وأحاسيسه، ويمتاز الرقص الشعبي بكونه جماعياً وهو لا شك مظهر من مظاهر الفرح وفي الوقت نفسه قادر على التعبير عن مشاعر أخرى منها الحماس، والعرب العرب كانوا يبدؤون القتال والمعارك أو شن الحروب بدقات الطبول، ثم بالرقص العنيف لتعبئة الشعور العام، عن طريق هيجانات جسدية مختلفة وكان العلم (بيرق) يرفع على أصوات المجوز وإيقاع الطبول ثم غناء الحداء والهجيني والجوفية وكلما وصل شاب جديد أخذ مكانه بين اثنين وشاركهم الرقص والغناء ويرافقون اللحن الحربي بنقل الخطا نقلاً موزوناً وتتحرك الدائرة على نفسها بتمهل وقد يكون الرقص بصفين مستقيمين متوازيين (الجوفية) ويتبادلان الغناء نفسه..

وفي الجولان بقيت هذه الرقصات الحربية بما تحمله من دلالات الأغنية الحماسية التي ترافقها رقصة السيف أحياناً، ثم اختفى السيف ليحل محله السلاح –المسدس، والخيزرانة..

أهم الرقصات في مناطق الجولان وحوران:

-الرقصات التي ترقص دون مصاحبة الموسيقى، وهي:

-السحجة – الحاشي (أبو الحوش) – الجوفية – الميجة – رقصة العروس – إضافة إلى الرقصات التي يقوم بها الأفراد أمام العروسين في الزفة.

- الرقصات التي ترقص مصاحبة للموسيقى:

-(المجوز – الشبابة) -الدبكة الجولانية – الحورانية – الكرجة – النسوانية - وأيضاً الدبكة الفلسطينية –

الأمثال الشعبية:

يمتاز المثل الشعبي في القنيطرة والجولان ومنطقة حوران بشكله التعبيري من جهة وبصياغته العامة، ومن جهة ثانية يشكل ما نسميه بالحكم الجاهز، الذي يقال في مكانه (لكل مقام مقال) أي أنه عندما يذكر المثل يكون جواباً قاطعاً، ودليلاً موثقاً في يد المتحدث، وحجة واقعية، وقد تطرق المثل لمختلف جوانب الحياة بأدق تفاصيلها حيث قيل (المثل نبي ما خلى إشي ما قالو ويقول العرب: المثل في الكلام كملح في الطعام).

وعند أعداد دراستي هذه للامثال الجولاني والحورانية من حيث شكل المثل التعبيري سجلت بعض الملاحظات وفيما يلي أذكر 1 - استعمال الألف بدل الهمزة (الدفا عفا – بدلاً عن الدفء) 2 - استعمال (ع أوعا) بدلاً عن على (عاقد فراشك مد اجريك) 3 - استعمال (لا) بدلاً عن يا (لاذكرت الذيب هيلو القضيب) 4 - استعمال (لا) بمعنى عندما (لاتوازنت لكتوف عناك بالمعروف) 5 - استعمال الواو عوضاً عن الهاء في نهاية الكلمة (اللي بدو يصير جمّال بدو يعلي باب دارو) 6 - تبدأ معظم الأمثال بكلمة (اللي) وتعني الذي (اللي عينك عليه عيون الناس عليه) (اللي برد عالناس بيتعب) 7 - يبدأ الكثير من الأمثال بفعل أمر (اطعم الثم بتستحي العين) (اعطِ الخبز لخبازتو) 8 - يبدأ الكثير من الأمثال بكلمة مثل (مثل الديك لعور بنقي الحبة الكبيرة) 9 - يبدأ بعض الأمثال بحرف الجر من (من دقنو سقيلو) (من الباب للطاقة) 10 - يبدأ بعض الأمثال بكلمة كل (صبه والها كيال) (كل طلعة وقبالها نزلة) 11 - يبدأ بعض الأمثال بكلمة عند (عند البطون غابت الذهون) (عند عقد الرفوف ياطوزه بنشوف) 12 - يبدأ

بعض الأمثال بكلمة النفي لا (لاادلي عاسمك يا فريده) (لا هو للطبخ ولا للزلطة) 13 - يبدأ بعض الأمثال بكلمة قالوا (قالوا للكذاب أحلف قال ايجاك الفرج) 14 - يتميز المثل بقصره واقتضابه (الدهن بالعتاقي) (هرج ودرج) (معرس ومفلس) (المجالس مدارس) 15 - الإكثار من ذكر الكلمات الشعبية الجولانية في المثل (طعمي البدوي كباب كل يوم بدقلك على الباب) (طبيخ رعيان) (المجدرة مسامير الركب).. 16 - ذكر الحيونات الأليفة في الأمثال (حمار السقا عطشان) (الثلم لعوج من الثور الكبير) 17 - ذكر الأمثال على لسان الحيونات (اطعمني بثمي والحقني عاخمي، على لسان الدجاجة) (العود ولا القعود، على لسان الدودة) 18 - ذكر الأشهر ومواصفاتها (اَب اللهاب أقطف ولا تهاب) (شباط إن شبط وإن لبط ريحة القيظ فيه) 19 - الأمثال في منطقة القنيطرة والجولان هي ملتزمة بالأخلاق الإسلامية لذلك تكثر فيه العبارات المأخوذة من القراَن الكريم أو السنة النبوية الشريفة، (صفي النية ونام بالبرية) (اعقل وتوكل) (أبن يومين ما بعيش ثلاثة)..

-الحكايات الشعبية وأهميتها:

تعدّ الحكاية الشعبية صورة صادقة عن المجتمع، الذي أفرزها حيث تتجسد فيها أخلاق هذا المجتمع وقيمه وعاداته وتقاليده، لقد قامت الحكايات الشعبية بدور تربوي كبير، وذلك لكونها تنقل المفاهيم التربوية والفكرية والدينية والأخلاقية من الأجداد إلى الأحفاد، حيث نلاحظ أن الأحفاد يستمعون بالحكاية لأنها تجسد الأفكار الموروثة والمختزنة في اللاشعور أو ما نسميه العقل الباطن عند الطفل، إضافة إلى أنها تجسد صورة المثل الأعلى الذي يسعى الطفل إلى تحقيقه حيث يرى الطفل نفسه بطل الحكايات فيندفع إلى تقمص هذه الشخصية في المستقبل..

تعدّ الأخلاق الحميدة، وحسن التعامل مع الآخرين من أهم الأسس، التي تقوم عليها الحكاية الشعبية، لذلك تركز الحكاية الشعبية على مفهوم أخلاقي محدد وتعالج من خلاله بعض الأمراض الاجتماعية كالسرقة والظلم والأنانية، والجبن والكذب والكسل والخيانة والطمع..

إن الحكاية الشعبية تعكس الصورة الحقيقية للشعب بكل فئاته وعلى مدى تاريخه الذي قد يمتد اَلاف السنين حيث سكبت في هذه الحكايات عصارة تجارب الشعب وتاريخه وذاته ولا يقتصر مجتمع الحكايةعلى الطبقات الكادحة بل يشمل الطبقات الغنية والمتوسطة، حيث تأخذ الحكاية شخصية من كل طبقة أو فئة اجتماعية،

لذلك أصبحت الحكاية صدى لتعاليم هذه الطبقات ومنعكساً لأخلاقها ومثلها..

لعل الدافع الأساسي، الذي دفعني إلى تسجيل الحكايات الشعبية الجولانية هو ذلك الهاجس إلى انقراض رواة الحكايات الشعبية واختفائها عن مسرح حياتنا المعاصرة، وكلنا لاحظ زوال سهرات السمر، حيث تروي الحكايات والحزازير والألعاب الشعبية والنوادر والفكاهات وبعود السبب في ذلك إلى الدور الكبير الذي تلعبه وسائل الإعلام والثقافة في تهميش دور الحكايات الشعبية ووظيفتها التربوية والتثقيفية، وهنا لا بد من الاعتراف بحقيقة مؤلمة هي أن عصر الحكايات الشعبية والأساطير قد ولّى إلى غير رجعة، كما انتهى عصر ابتداع مخلف أنواع الأدب الشعبي والفلكلور من المؤسف حقاً عدم الاهتمام واللامبالاة، التي يتعامل بهما الناس، إزاء اندثار التراث الشعبي بكل فئاته ومكوناته وأمام أعيننا دون أن نحرك ساكناً للمحافظة على ما تبقى منه..

-لباس أهل منطقة القنيطرة والجولان، وحوران:

هناك نوعان من اللباس، للعمل وللحفلات والمناسبات – لباس العمل:

يتألف من سروال أسود فضفاض له دكّة، عادة ما تكون قيطان، غندورة سوداء أيضاً تلبس فوق القميص مع شورة (قضاضة) وعقال أما في القديم (فمداس) أو شاروخ ضيق من الجلد - وفي الشتاء جزمة من الجلد أيضاً تسمى (ربّاطية) لأن لها رباطاً من الأعلى..

لباس الحفلات والمناسبات:

أما لباس الحفلات يتكون من ثوب أبيض من الجوخ المخطط فوقه دامر أزرق أو أسود أو أحمر فوقها شورة (قضاضة) بيضاء أو سلك (شماخ) مع عقال وكان بعض الرجال يربون شعرهم (جدايل) ويفتخر بتربية الشاربين باعتدال ليسا طويلين كما في جبل العرب مثلاً، كما يربي ذقنه عادة فوق سن الأربعين أو بعد عودته من الحج، ويلبس بقدميه الجرابات والسباط، حذاء أنيق من جلد غالباً ما يكون تفصيل عند حذّاء القرية (السكافي) أو في المدينة، وغالباً ما يضع الشاب الأعزب محرمة صفراء على رقبته ويضع الكحل بعينيه ويلبس في وسطه الشويحة، – **لباس الطفل والشاب:** لباس الطفل والشاب مشابه للباس الرجل (سروال، قميص، كنزة من صنع الأم،) ولا يلبس الشاب العقال إلا بعد الزواج، دليل على إكمال نصف دينه وأصبح عاقلاً متزناً..

لباس المرأة: لباس الطفلة تنورة، سروال، ثوب صغير، حطة على الرأس حتى البشنقة

- لباس الفتاة:

تنورة سروال، حطة، إشارب معقود على الرأس فوق الحطة، ثوب مطرز يدوياً..

-لباس الفتاة المتزوجة:

تنورة، سروال، شنبر يلف كامل العنق والصدر والرأس، عصبة أو طفحة (سلك أو إيشارب أو بشكير فوق الشنبر) (شرش) ثوب مطرز يدوياً من مخمل أو الجوخ الأسود أو الأزرق.... هنا نجد فرقاً بين لباس الغمل للمرأة وهو الثوب الزرق أو القديم، ولباس الزينة أو المناسبات (يضاف إليه على الرأس العرجة تحت العصبة تكون حطّة من النوع الفاخر، والأمر الأزرق أو الأخضر أو الأحمر مع سلسال من الفضة مع أسوار وخلاخيل مع العطر الفاخر وأحياناً تلبس الشويحية من الصوف الفاخر الملون، **أما المرأة الكبيرة** بالسن فتلبس الشالة وهي تشبه الجاكيت الطويل وتنسج من الصوف لونه عسلي.. الفرق بين المرأة المتزوجة والبنت هو العصبة والشنبر كما تلبس في قدمها حذاء (كندرة) من الجلد أو جزمة من الجلد.. الفرق بين لباس الرجل المتزوج والرجل الأعزب (العقال) وغالباً ما كانت المرأة في هذه المناطق ما تضع لزينتها الخزام في أنفها والثنية في أحد أسنانها (الثنايا النابين) وتضع الوشمة على الشفة السفلى (سيّال) أو على الذقن والصدغين وبين العينين (الدقّة) والحلق بالأذنين (تركي) وعقد في العنق (السّياح) أو صف من الخرز الأزرق الصغير أو الكردان (هي، قطعة فضية كبيرة) **الزينة:** الفتاة العزباء لا تتزين ببهرجة فجّل زينتها الحناء والوشمة والحلي والعطر وتدهن شعرها بزيت الزيتون وعينيها بالكحل.. والمرأة الجولانية جميلة وخجولة بطبيعتها تحتفظ برقتها وأنوثتها وهي تسير في الطريق والعيون الجميلة مطرقة إلى الأرض وإذا ما دخلت الرقص فهي تميس بتيه ودلال وعذوبة واعتدال، بينما يرقص الرجال بكل ما يملكون من القوة والعنف والأنفعال....

- مراحل الزواج:

يمر الزواج (أو العرس في الجولان والقنيطرة ومناطق حوران) بعدة مراحل نوجزها بالنقاط الرئيسة التالية:

-1 مرحلة اختيار الفتاة -2 مرحلة الخطبة -3 الجهاز -4 الدعوة للعرس -5 ليلة الحناء وبدء الاحتفال في بيت العريس وبيت العروس (ويسمونها التعليلة) -6 يوم الزفاف – 7 القرى وتقديم الطعام -8 زفة العريس وزفة العروس – 9 البرزة.

دور الأدب المقاوم في الحفاظ على الهويّة الوطنيّة



د. ناصر بن حمود الحسني
كاتب من سلطنة عُمان

على سبيل التمهيد

يمكن أنْ نعتبر أدب المقاومة من الآداب الإنسانيّة، وهو ينتجُ عادة عن حركة استعمارية تجاه الشعوب المقهورة، وهو ما يدفعُ الشّعوب المستعمَرة والمضطهَدة إلى مقاومة هذا المد الاستعماري في محاولة للتخلص منه، ولذلك فإنّ هذا الأدب كثيراً ما ينشد التحرر والانعتاق من قيد المستعمرين والتّصدي لهم محافظة على استقلاليته وثرواته وهويته الوطنيّة. وبما أنّ هذا الأدب يتميّز بصفته الإنسانيّة فهو ليس حكراً على شعب دون غيره من الشعوب، فهذا النوع من المقاومة شأنه في ذلك شأن المقاومة المسلّحة التي ينتهجها شعب تعرّض للاستعمار من قوى استعمارية كبرى، فينخرط أبناؤه في المقاومة والتّصدي للغزاة، غير أنّ هذه المقاومة يمكن أن تتخذ أشكالاً متعدّدة ومتنوّعة لعل أبرزها الكتابة بمختلف أصنافها شعراً ونثراً قصّة ورواية وفنوناً مختلفة، وقد عملنا في هذا المبحث أنْ نقارب موضوع الأدب المقاوم ودوره في الحفاظ على الهويّة الوطنيّة لما لهذا التوجّه الأدبي من مزايا في استنهاض الهمم وشحْذ العزائم دفاعاً عن الوطن والتاريخ والهويّة مستندين في ذلك إلى نماذج من أدب المقاومة يشمل الكتابة الشعرية على وجه الخصوص؛ لكونه أكثر شيوعاً وقدرة على التعبير عن هذه القضايا.

المقدمة:

نحاول من خلال هذه الدّراسة النّظر في دور الأدب المقاوم في الحفاظ على الهوية الوطنيّة، وهي مسألة على قدر كبير من الأهميّة خاصّة إذا ما نظرنا إلى الواقع العربيّ في الوقت الرّاهن وتتبعنا مختلف الأزمات التي يمرّ بها، إذ تبدو هذه المسألة متجدّدة دوماً تستدعي التذكير بها بين الحين والآخر لما لها من دور فعّال في رسم معالم الهويّة الوطنيّة، وضرورة المحافظة عليها وتكريسها وتعليمها للنّاشئة من شباب أمتنا العربية،

بل يجب أن تكون شغلها الشاغل، ولعلّ الأدب العربي بمختلف تفرعاته يمكن أن يُعتبر في اعتقادنا من أهمّ المجالات المعرفيّة الرّائدة التي بوسعها أن تنهض بهذه المهمة النبيلة وترسخها وتعمل على تثمينها وجعلها محلّ اهتمام كلّ عربي آمن بقضاياه الوطنية، باعتبار أنّ مسألة الأدب المقاوم والمحافظة على الهوية الوطنية يمكن أن نتناولها في إطارها العربي خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الهجمة الشرسة التي تتعرض لها المنطقة العربية في ردهات تاريخية مختلفة والتي من شأنها أن تعمل على تهديدها في مكوناتها الوطنية المختلفة ولا سيما الهوية القومية وتاريخها الممتد بما يتضمنه من دعائم قوية تتصل بالتراث واللغة والأرض والتاريخ المشترك، لذا ومن هذا المنطلق فإننا نعتقدُ أن الأدب وقد أضفنا إليه صفة المقاوم بما تحمله العبارة من مسؤولية يكون من أبرز وظائفه الأساسية أن يكون فاعلاً ومؤثّراً في هذا المجال؛ فالأدب المقاوم وبمختلف تشكلاته الروائية والقصصية والشعرية من واجبه أن يكون مجالاً رحباً من خلاله تعمل الذات المبدعة على بيان مختلف الوظائف التي يمكن أن ينهض بها المبدع في مجال الأدب من أجل المحافظة على الهوية القومية لهذه الأمة فيضمن لها استمراريتها ويحفز قدراتها على ضرورة مقاومة العدو وبالتالي المساهمة في حفظ مقومات الأمة العربية وإرساء دعائمها.

لقد حفلت التجربة السردية العُمانية بالعديد من الأشكال الكتابية لهذا النوع من الأدب نذكر منها في مجال الرواية على سبيل المثال لا الحصر: رحلة أبو زيد العُماني لمحمد بن سيف الرحبي، عودة الثائر ليعقوب الخنبشي، حوض الشهوات لمحمد اليحيائي، ودلشاد لبشرى خلفان، وغيرها من الروايات الأخرى المهمة في الساحة الثقافية العُمانية.

ولما كان الأمر كذلك فقد رأينا أن ننظر في أنموذجين شعريين رأينا أنهما يمكن أن نستخلص منهما دوراً فاعلاً في التحسيس بقضايا الأمة وطموحاتها وبالتالي فإن الخطاب الأدبي المقاوم داخل هذه النصوص الأدبية كفيل ببيان اهتمام الشاعرين بهذه الأبعاد وضرورة العمل على المحافظة عليها ونقصد بهذه النصوص الأدبية:

أولاً: تجربة الشاعر سعيد الصقلاوي(1) من خلال دواوينه الشّعريّة «أجنحة النهار»(2) «نشيد الماء»(3) «وما تبقى من صحف الوجد»(4) وهي مدونة تحفل بمختلف الرموز الشعرية، وهي رموز رأينا أنها في كثير من الأحيان متصلة شديدة الاتصال بقضايا الأمة فتستحضرها وتدافع عنها.

ثانياً: تجربة الشاعر نزار قباني من خلال قصيدته النموذجية التي أرفقناها بهذا البحث ومطلعها "دمشق يا بوح أحلامي ومروحتي"

أولاً- في أشعار سعيد الصقلاوي:

لعل المتأمل في مدونة سعيد الصقلاوي الشعرية يلاحظ بما لا يدع مجالاً للشك هذا التداخل الدائم بين مختلف الحقول المعرفية من التّاريخيّ والأسطوريّ والدّينيّ في أشعار الشاعر الصقلاوي؛ فتستوي حلقات مترابطة يأخذ بعضها برقاب بعض تحمل في ثناياها رؤية للمقاومة ودحر الأعداء، حتى أنه يمكننا أن نستنتج أن الخطاب الشّعريّ لدى سعيد الصقلاوي هو ذلك المجال الذي يمكن أنْ تلتقي فيه هذه المكوّنات لتساهم في نسج خيوط النّصّ الشّعريّ وتشكيله.

إن خلود النص الشعري المقاوم والمحافظ على الهوية الوطنية متصل شديد الاتصال بما يستوعبه من رموز تاريخية خالدة تمثل تاريخ الأمة العربية ومجدها، تلك الرموز التاريخية من شأنها أن تبعث الحياة وتبرز الهوية وتبعث فيها الحياة من جديد في مختلف القصائد ذلك أن الأحداث التاريخية والشخصيات في قصائد الصقلاوي ليست مجرد كائنات وظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي بل أن لها قابلية التجدد والبروز في أشكال وهيئات أخرى اخترنا لها عنواناً بارزاً هو الأدب المقاوم، حتى أن إعادة تشكيلها شعريا يكسبها الحياة والثورة من جديد، ويكسب في نفس الوقت قدرة للنص الشعري على استدعاء التاريخ وإعادة تفعيله بما يحفل به من بطولات ومواقف مشرفة. ولذلك فقد عمل مختلف الشعراء على توظيف الرمز



التاريخي الذي يستبطن المكون التراثي والديني والسير الشعبية والشخصيات التاريخية باعتبارها مكونات من شأنها أن تثري القصيدة وتدرجها ضمن ما أسميناه أدباً مقاوماً وتلونها بذلك الموروث المتباين في مكوناته على امتداد التاريخ.

ولعل التّاريخ والشّعر باعتبارهما من مقومات الأدب المقاوم يلتقيان في النّواة الأوليّة لهويّتهما وهي سرد الأحداث واقعة أو مستنبطة (في التاريخ) ومتخيلة (في الشعر)(5). فكلّ من التّاريخ والمنجز الشعري يحاول أنْ يُجيب عن سؤال الهويّة

والانتماء « فإذا كان التّاريخ (وما يقترب منه من مذكرات ويوميات وسير) يقول هذا ما وقع أو هكذا وقع فإنّ الرّواية تقول (ككلّ تخييل) يبدو كما لو (وقع بهذا الشّكل) أو لو أمكن أنْ يقع لوقع بهذا الشّكل»(6).

إنّ القصيدة الشعرية المقاومة تحوّل التّاريخيّ إلى مجال واسع للحلم. لذلك كان لا بدّ من الاعتراف «بأنّ التّحويل الشعريّ للوقائع التّاريخيّة يحوّلها إلى نتاج سرديّ وكلّما أوغل الكاتب في التّحويلات الزّمنيّة والمكانيّة والضّمائريّة كلّما تحوّل الواقع إلى مسرود»(7). هذا المسرود يعدّ بمثابة القادح لتحويل الأدب إلى وسيلة من وسائل المقاومة.

وقد شاعت في الشعر العربي الإشارات التّاريخيّة التي من المفروض أنْ تكون قد شكّلت الحدث الشعريّ إذْ يحضر التّاريخيّ بغزارة داخل مختلف النصوص الشعرية «من أجل إضفاء الموثوقية والرصانة على المسرود التاريخي»(8) وقد حوّله الشّاعر إلى قصيدة. فالشاعر يتّخذ من التّاريخ مادّة من مواد شعره طالما أنّه يستدعي حوادث تاريخيّة ومناسبات هامّة وحاسمة جدّت في التاريخ الإنساني مع ما تتطلّبه اللّغة في الخطاب التّاريخيّ من دقّة وتقريريّة وضبط للتّواريخ. تخبر عن مراحل وتشكلات الأدب المقاوم وطرائق إنجازه.

ولعل من أبرز هؤلاء الشعراء الشاعر سعيد الصقلاوي إذ يتخيّر الشاعر من معجم النار ما يتفق والموقف الوطني، وتصبح مختلف هذه الكلمات من معجم مخصوص تنهض بوظيفة المقاومة والردع لعل أهمها تلك التي تبعث على الشعور بالقوة، والرغبة الملحة في استرداد المفقود، فالثائرون والضحايا: "دماؤهم لهيب كبرياء ولعل قصيدته انتفاضة الصمت، تحيل على رغبة الشاعر في إشاعة جو من الثورة والحماس واستنهاض الهمم والدعوة إلى الثورة على السائد وتبني خطاب الاستقلال والتحرر والثورة والصمود.

إن القصيدة في ديوان سعيد الصقلاوي تستحيل استنهاضية تبشيرية بواقع جديد يدعو إلى التحرر والانعتاق وهو ما سيكون له أثر كبير لدى الثوريين وطلاب الثورة والتحرر فسعيد الصقلاوي باستخدامه لمعجم النار أراد ان يخرج الإنسان عن صفته وأن يثير في نفسه نار الثورة وهذا يمكن أن نجد صداه أيضاً حيث يقول:

أشعلت في دمائنا التفردا

والحب والأحلام والتجددا

أطلقت نار الشعر تحرق الدجى

وتكشف الدخان والتلبدا!(9)

والشاعر ههنا يتوسل برمزية النار للتعبير عن روح المقاومة التي تسكنه

يدفع من خلالها التوجس والتوتر والقلق وهواجس المخاوف من العدو، هذا الخوف الذي سرعان ما يتبدل ليحل محله روح من اليقين الجارف والمقاومة الصلبة في قدرة محاسن النار وصفاتها على تطهير الأرض والوطن.

إنّ استدعاء الشاعر لدلالة النار في ديوانه هو استدعاء مقصود بسبب حمولتها الرمزية التاريخية وحضورها في الشعر، إذ تحولت القصائد بفعل هذه الرموز نصوصاً استنهاضية تدعو إلى النهضة وحشد الثوريين لمناصرة القضية واسترجاع الحقوق.

والنار في صورتها الحديثة وبتشكلاتها المدمرة بدايةً من ألسنة اللهب فيها ومروراً برصاصات الكراهية الكامنة فيها يلخصها الشاعر في معاناة الفلسطينيين وخاصة أطفالهم فيقول الشاعر في قصيدته "صرخة طفل":

أنا الجوع الذي يشعل

كالقديس يحمل مشعل الإخلاص

أنا طفل فلسطيني

أنا ما بينكم إنسان

وفى عنقي تسعر خنجر الأزمان

وعريد في جنان سعادتي الطغيان

وخلفها كخيط دخان

أنا ما بينكم إنسان (11)

ففي دراسة دلالة النار في شعر الصقلاوي نجده يدخلها في شبكة علاقات مفهومية مع البشر والفزع والتهييج والتنفير، وترتبط كذلك بالفتنة وقد استقر الارتباط بين العداوة والنار، وذلك بكون الصقلاوي في شعره قد توسل بالنار للوقوف في وجه العدو وضرورة استنهاض الهمم للتخلص من براثن الكيان المستعمر.

كما تتجلّى قوة التصوير في قصائد الصقلاوي وهو يضع فلسطين قضيته الرئيسة فتتجلى له هذه المدينة كدمشق تماماً في أشعار نزار قباني وقد سكنت أمكنتُها ومُدُنها وقُراها وشعبُها العربيُّ في عقل الشاعر وقلبه، هذا التآلف والانسجام بين الشاعر وفلسطين تجلى واضحاً في قصيدته: "صرخة طفل" حيث يتماهى مع فلسطين أرضاً وكياناً، وجرحاً، وقضية.

أنا عربي

أنا طفل، فلسطيني

فؤادي خفقةُ (حيفا)

وعيْني كُحْلُها (يافا)

دمائي ماء (جلزونٍ)

وضلعي فرع زيتون(12)

إن قيام النص الشعري لدى سعيد الصقلاوي على استنهاض الهمم باعتبارها نصاً مقاوماً هو المشعل الذي يحمله الشاعر ويرمز إلى الحق

الفلسطيني الذي سيدفع شعبه إلى المقاومة لذلك فهو يؤكد على أنّ الأمة لا بد أن تستيقظ من جديد وتعمل على استرجاع حقها المسلوب.

فالشاعر في جل أشعاره بدا متفائلاً، وهو بذلك يجعل من التفاؤل الأساس الذي يعتمده في تحقيق رسالته الإنسانية القائمة على المقاومة المتواصلة لذلك حفلت قصائده بفلسطين وثوارها وتاريخها وهويتها.

إن النص الشعري عند سعيد الصقلاوي بفعل طبيعته المقاومة يبعده عن اليأس ويقربه من الأمل المفتون بالإيمان بمستقبل أفضل لهذا الشعب الذي عانى الكثير من الاحتلا.

لذلك لا غرابة أن يستلهم الشاعر عديد الأساطير في قصائده ليعبر من خلالها على فلسطين الواقع والحلم والقضية والثورة ويعد الرمز الأسطوري بمثابة الأم الفلسطينية يقول:

هنا مرت

هنا طافت

هنا ارتكزت سنيات

لمدرستي

على حيطانها

علقت بسماتي(13)

ويستخدم الصقلاوي عدداً من الأساليب التي من خلالها تتجلى الأسطورة وتلعب مع وظائف متنوعة في مختلف قصائده إذ يجعل من "كربلاء" رمزية أسطورية إذ يقول:

أينما وليت وجهاً

ستراه

كربلاء

وفساد الأرض

جهل

في نفوس الأشقياء(14)

كما يتجلى الرمز الأسطوري من خلال توظيفه لصور حسية بصرية مثل: وجه، أرض، نفوس، الأرض، وهي دلالة يبرّرها الشاعر من خلال اختياره للألفاظ الرمزية الإيحائية التي يريد من خلالها أن يزرع روح الصبر والحماس والمقاومة المستمرة لعله يبلغ في نهاية القصيدة إلى نوع من السكينة والطمأنينة تجاه هذا الوطن "فلسطين".

كما يؤكد الشاعر على الأسطورة في قصائده بصفه خاصة وفي ديوانه عموماً باعتبار الأسطورة تجعل من القصائد الشعرية ثابتة لزمن طويل وما يساعده على توسيع إنتاجه وأعماله الفنية الشعرية وهذا نفسه ما يؤكده الناقد "فراس سواح" بقوله «يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة...

ولا يوجد غضاضة في التخلي عن تلك الأساطير التي فقدت طاقتها الإيحائية أو تعديلها(15) تلك الأساطير والمعاجم الطبيعية والدينية سنجد صداها يتكرر في تجربة شعرية أخرى هي تجربة نزار قباني.

ثانياً: في أشعار نزار قباني:

في إطار الأدب المقاوم يتغنى الشاعر نزار قباني(16) في قصيدته المشهورة "دمشق يا بوح أحلامي ومروحتي" بدمشق المدينة الصامدة في وجه الأعداء المتحررة دوما من مختلف القيود التي تكبلها وتحد من طموحاتها فمثلت المدينة بالنسبة للشاعر نزار قباني بمثابة الحلم الجميل الذي يجب أن يكون مستمراً وجوده في مخيلة كل عاشق لدمشق فهي المدينة الطاهرة كما رسم معالمها الشاعر:

فرشتُ فوقَ ثراكِ الطاهرِ الهدبا فيا دمشقُ...

لماذا نبدأ العتبا؟

حبيبتي أنتِ...

فاستلقي كأغنيةٍ على ذراعي، ولا تستوضحي السببا

أنتِ النساءُ جميعاً.. ما من امرأةٍ أحببتُ بعدكِ..

إلا خلتُها كذبا

يا شامُ، إنّ جراحي لا ضفافَ لها

فامسّحي عن جبيني الحزنَ والتعبا

وأرجعيني إلى أسوارِ مدرستي وأرجعي الحبرَ والطبشورَ والكتبا(17)

تتشكل صورة المدينة على مجالات شتى فهي الأنثى التي تتجلى حبيبة طاهرة ولعل استدعاء معجم الطهارة هنا هو أمر مبرر لكون الطهارة عكس المدنس وهي من القيم الأصيلة التي ما فتئ الشاعر نزار قباني ينادي بها ويعمل على المحافظة عليها فالمدينة أو الحبيبة متى لم تحافظ



على طهارتها تدنست وأصبحت مرتعاً للذئاب تنهشها من كل ناحية فتعبث بمقوماتها ومبادئها ولعل نزار قباني قد أفلح حين ارتسمت المدينة في كل قصيدته امرأة محافظة طاهرة تعمل على المحافظة على قيمها ومبادئها فتنفض عنها غبار التخلف والرجعية وتدعو إلى

قيم نبيلة بها تتطور وتسلك طريق التقدم والرخاء فتكون مختلف الأوصاف التي أسندت إلى المدينة هي في نهاية الأمر وفي الحقيقة صفات تتميز بها المدينة (المكان) وتدعو إلى صيانته والمحافظة عليه يقول نزار قباني متغنياً بالوطن في قصيدته المذكورة سلفاً:

وكم رسمتُ على جدرانها صوراً وكم
كسرتُ على أدراجها لُعبا
أتيتُ من رحمِ الأحزانِ...
يا وطني أقبّلُ الأرضَ والأبوابَ والشُهبا
حبّي هنا.. وحبيباتي ولدنَ هنا
فمن يعيدُ ليَ العمرَ الذي ذهبا؟
أنا قبيلةُ عشّاقٍ بكاملها ومن
دموعي سقيتُ البحرَ والسُّحُبا

وجدير بالذكر في هذا المجال أن الشاعرين سعيد الصقلاوي ونزار قباني بالرغم من الفارق الزمني بينهما إلا أنهما يشتركان في رسم معالم القصيدة الشعرية ونقصد بذلك طرائق توظيف الرموز الطبيعية والدينية والأسطورية في التعبير عن هواجس الوطن وأزمة المثقف العربي التي يمر بها منذ زمن طويل مستحضراً وطنه وهويته التي قاربت أن تتلاشى أمام أعينه لذلك نلحظ حضوراً مكثفاً لذكر القبيلة ومعجم الأحزان ومعجم الطبيعة فكأن هذه المعاجم مجتمعة يبث من خلالها الشاعر أحزانه وأفراحه وأمنياته في التحرر والانعتاق وبذلك يصبح النص الشعري منفذاً أدبياً ثرياً من خلاله يبرز رغبته في المقاومة والتعبير عن هويته وانتمائه؛ فالمقاومة من خلال مختلف التعبيرات الأدبية تتشكل في صور مختلفة فهي ليست مقاومة مسلحة فحسب بقدر ما هي تتشكل دوماً في مجالات مختلفة لعل الأدب ولا سيما النصوص الشعرية تعد أحد أبرز هذه الأشكال لذلك كثيراً ما ينتصب الشاعر متغنياً بدمشق مدافعاً عنها وقد نزَّلها منزلةً علويةً في أشعاره فتجلت في أشعاره كأبهى ما تكون المدينة الشامخة الصامدة المعبرة دوماً عن تطلعات الثوريين المنادين بالوحدة والصمود في وجه المعتدين يقول الشاعر نزار قباني:

يا ابنَ الوليدِ.. ألا سيفٌ تؤجّرُهُ؟
فكلُّ أسيافنا قد أصبحت خشبا

دمشقُ، يا كنزَ أحلامي ومروحتي
أشكو العروبةَ أم أشكو لكِ العربا؟

أدمت سياطُ حزيرانَ ظهورهم
فأدمنوها.. وباسوا كفَّ من ضربا

وطالعوا كتبَ التاريخِ.. واقتنعوا
متى البنادقُ كانت تسكنُ الكتبا؟

سقوا فلسطينَ أحلاماً ملوّنةً
وأطعموها سخيفَ القولِ والخطبا

وخلّفوا القدسَ فوقَ الوحلِ عاريةً

تبيحُ عزّةَ نهديها لمن رغبا..

هل من فلسطينَ مكتوبٌ يطمئنني
عمّن كتبتُ إليهِ.. وهوَ ما كتبا؟

لقد كانت فلسطين هي التي يرومها الشاعر من مختلف أشعاره فيتغنى بها ويردد رغبته في التحرر والانعتاق من نير المحتل والمستعمر مستندا في ذلك إلى معجم طبيعي يخبر عن تشبثه بالأرض والتاريخ في خطاب يبدو محملاً بالحيرة والاستفهام يقول الشاعر نزار قباني:

وعن بساتينَ ليمونٍ، وعن حلمٍ يزدادُ
عنّي ابتعاداً.. كلّما اقتربا

أيا فلسطينُ.. من يهديكِ زنبقةً؟ ومن
يعيدُ لكِ البيتَ الذي خربا؟

شردتِ فوقَ رصيفِ الدمعِ باحثةً عن
الحنانِ، ولكن ما وجدتِ أبا..

تلفّتي... تجدينا في مَباذلنا.. من
يعبدُ الجنسَ، أو من يعبدُ الذهبا

فواحدٌ أعمتِ النُعمى بصيرتَهُ
فانحنى وأعطى الغواني كلَّ ما كسبا

وواحدٌ ببحارِ النفطِ مغتسلٌ قد
ضاقَ بالخيشِ ثوباً فارتدى القصبا

الخاتمة:

إن تجربة الشاعرين سعيد الصقلاوي ونزار قباني من التجارب الشعرية الرائدة وإن كانتا متباعدتين زمنياً لكن أدب المقاومة وإعادة الاعتبار للهوية العربية والقومية يجمع بينهما ويوحد أهدافهما كما أن طرائق الكتابة الشعرية كثيراً ما تتوحد لترسم ملامح الشعر والشعراء ورؤيتهم لطبيعة الصراع العربي الصهيوني فجاءت القصائد محملةً بشحنةٍ عاطفيةٍ واجتماعيةٍ وسياسيةٍ تدعو المتلقي العربي إلى مزيد النظر في هويته القومية وضرورة الوقوف في وجه العدو واسترداد الأرض المسلوبة، إن الأدب المقاوم يتحول في اعتقادنا إلى مسؤولية جسيمة يجب أن يضطلع بها المثقف العربي لذلك كان على النصوص الأدبية سواء أكانت شعرية أو روائية أو قصصية أن تنتهج طريق استنهاض الشباب والمثقفين والسياسيين وتدعوهم دوماً إلى أن تكون المقاومة والمحافظة على الهوية الوطنية هي أساس عملية الكتابة وعمودها الفقري بل وغايتها القصوى التي تطمح إليها.

هوامش:

1 - سعيد بن محمد الصقلاوي شاعر من سلطنة عُمان ولد سنة 1956 حاصل على بكالوريوس في تخطيط المدن والأقاليم من جامعة الأزهر 1980/79، والماجستير في التخطيط السكاني من جامعة ليفربول بإنكلترا من أبرز دواوينه الشعرية نذكر: ترنيمة الأمل 1975 -أنت لي قدر 1985 - صحوة القمر 1995. ومن مؤلفاته: شعراء عمانيون 1992.

2 - ديوان أجنحة النهار: مطابع النهضة مسقط، سلطنة عمان الطبعة الأولى 1999.

3 - ديوان نشيد الماء مطابع النهضة، مسقط الطبعة الأولى 2004م.

4 - ما تبقى من صحف الوجد، مطابع النهضة مسقط، سلطنة عمان الطبعة الأولى 2019

5 - محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مكتبة الأدب المغربي، إفريقيا الشرق، 2012، الطبعة الثانية، ص144

6 - م، ن، ص145

7 - م، ن، ص149.

8 - كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي دار الساقي ودار أوراكس للنشر، ط1، 2007، ص 1

9 - الديوان، سعيد الصقلاوي.

10 - الديوان سعيد الصقلاوي

11 - الديوان سعيد الصقلاوي

12 - الديوان، سعيد الصقلاوي.

13 - الديوان، سعيد الصقلاوي.

14 - الديوان، سعيد الصقلاوي.

15 - فراس سواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجية والديانات المشرقية، دار علاء الدين، ط1. سنة 1994.

16 - نزار بن توفيق القباني دبلوماسي وشاعر سوري معاصر، ولد في 21 آذار/مارس 1923 من أسرة عربية دمشقية عريقة. إذ يعتبر جده أبو خليل القباني من رائدي المسرح العربي. درس الحقوق في الجامعة السورية وفور تخرجه منها عام

1945 انخرط في السلك الدبلوماسي متنقلاً بين عواصم مختلفة حتى قدّم استقالته عام1966 ؛ أصدر أول دواوينه عام 1944 بعنوان «قالت لي السمراء» وتابع عملية التأليف والنشر التي بلغت خلال نصف قرن 35 ديوانًا أبرزها «طفولة نهد» و«الرسم بالكلمات «وقد أسس دار نشر لأعماله في بيروت باسم «منشورات نزار قباني» وكان لدمشق وبيروت حيّزٌ خاصٌ في أشعاره لعلّ أبرزهما «القصيدة الدمشقية» و«يا ست الدنيا يا بيروت».

17 - الديوان نزار قباني.

المصادر والمراجع:

المصادر: دواوين سعيد الصقلاوي

- ديوان أجنحة النهار: مطابع النهضة مسقط، سلطنة عُمان، الطبعة الأولى 1999م.
- ديوان نشيد الماء: مطابع النهضة، مسقط، سلطنة عُمان، الطبعة الأولى 2004م.
- ما تبقى من صحف الوجد، مطابع النهضة مسقط، سلطنة عُمان الطبعة الأولى 2019م.
- قصيدة: "دمشق" لنزار قباني.

المراجع:

1 - محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مكتبة الأدب المغربي، ط1، إفريقيا الشرق، 2012.

2 - كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي دار الساقي ودار أوراكس للنشر، ط1، 2007.

3 - فراس سواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجية والديانات المشرقية، دار علاء الدين، ط1. سنة 1994.



القصة الطفلية في متناول الريشة الفنية

أ.سريعة سليم حديد

تتضافر الجهود الإبداعية كتابة ورسما لتقديم قصة طفلية متكاملة تنال رضى الطفل وتترك أثرا طيّبا في ذاكرته مما يدفعه للبحث عن المزيد من القصص، ويشجعه على القراءة، كذلك يحرك ذائقته الفنّية، ويجعله يتحسّس مواطن الجمال أكثر فأكثر.

من هنا آثرنا إجراء النقاش التالي مع عدد من الفنانين التشكيليين السوريين الذين لهم بصمتهم الفنّية المميزة على الساحة الإبداعية، نبحث معهم عما يتوخاه الفنان التشكيلي في القصة الطفلية حتى يقوم برسمها بشكل يرضي ذائقته باعتبار أغلب الرسامين هم كتّاب قصة طفلية أيضا.

أضف إلى ذلك، ما الذي يلفت نظر الفنان التشكيلي في الأعمال الفنية المنتشرة في قصص الأطفال، وهل هناك وجهات نظر أساسية لنجاح القصة كتابة ورسما؟

ـ الفنان التشكيلي رامز حاج حسين، قال حول ما يتوخاه الفنان من القصة الطفلية ليرضي ذائقته الفنية:

ـ إن اللوحة الموجهة للطفل كالدعوة المفتوحة على كل عوالم الدهشة ليلج الطفل من خلالها إلى أعماق الحكاية ويفهم معانيها، لذلك كانت اللوحة واللغة البصرية في قصص الأطفال من أهم الدعائم التي تترجم وجهة النظر الخاصة بالحكاية لتتلقفها مخيلة وعقلية الطفل وتفهمها.

كذلك، يريد الرسام من القصة أن تمتلك الدهشة ووضوح المعنى للطفل وأن لا يكون النص مغرقاً في الرمزية على أن تكون الجمل واضحة وسهلة الفهم للطفل.

ـ أما الفنانة التشكيلية آلاء مارتيني، فقد عبّرت عن رأيها بقولها:

ـ بالنسبة لما يتوخاه الفنان من القصة حتى يستطيع رسمها فذلك يختلف من فنان لآخر حسب شخصيته وبيئته وخلفيته الثقافية.

ــ أنا أبحث دوماً عن القصص الخيالية أو الكوميدية أو التي تحمل فكرة عميقة، أرسمها بشغف وحب لأنها تعطي مجالاً أوسع في الإبداع بعيداً عن الواقعية، وترسم البسمة على وجه الطفل، وتفتح آفاقه وتوسع مداركه.

ــ الفنان الحقيقي يخلق جوّاً من المتعة والتشويق والحركة داخل كل مشهد ويترجم النص لتبدو الصورة ناطقة كأنها مشهد متحرك يشد الطفل ويجذبه لها، ويكون حافزاً له ليكمل قراءة القصة ويستمتع باقتنائها وإعادة قراءتها من جديد.. وللألوان دور كبير في جذب الطفل للرسوم فاختيار الألوان عنصر أساسي ومهم في رسم أي قصة للطفل حسب طبيعة المشهد، فلكل لون تأثير على النفسية بطريقة معينة، يجب معرفتها وتوظيفها داخل القصة حسب طبيعة المشهد.

ــ وكذلك الكتابة للطفل إن كانت بمهارة واحترافية وفهم لنفسية طفل الجيل الجديد ومواكبة لتطورات وأحداث الزمن معه فسوف تساعد الرسام على إخراج عمل متميز وهادف يجذب الطفل. فالنص الخيالي مثلاً يساعد الرسام على الإبحار داخل نفسه واستخراج الطفل الذي بداخله ليتشارك المتعة مع بقية الأطفال ويدخل البهجة لقلوبهم، بينما النص المفتقر للفكرة العميقة والخيال والتشويق يعيق الرسام عن الإبداع ويحدُّ من تحركه داخل المشهد.

أما الفنانة التشكيلية مادلين عيسى، فقد قالت: يختار الفنان التشكيلي القصص على حسب ما تهوى نفسه... أي نوع من القصص يحب أن يرسم... فمنهم من يحب القصص الحالمة.. ومنهم من يحب (الأكشن).. أو قصص المغامرات... أو القصة الهادفة تربوياً واجتماعياً..

عندما لا يجد الفنان ضالته فيما يُعرض عليه من أعمال يلجأ لكتابة قصته الخاصة التي ترضي غرور ريشته ..

وكما تتنوع أهواء الفنانين في نوع القصة التي يحبُّون رسمها.. كذلك هم الأطفال أيضاً لهم ذوقهم الخاص فيما يحبون قراءته.

ـ أما عن سؤالي عما يلفت انتباه الفنان التشكيلي في الأعمال الفنية المنتشرة في قصص الأطفال؟

ـ قال الفنان التشكيلي رامز حاج حسين: يلفت انتباه الفنان التشكيلي



المتناول لمهمة نبيلة كمهمة رسم لوحات قصص الأطفال الجدوى الفكرية، ما يعني البحث عن مفهوم عميق للحكاية ومراميها وتلك الدهشة الطفلية في النص أهي محققة أم لا؟

ـ وفي تجربة عملية أذكر أنني تدربت وامتهنت كتابة القصة للأطفال وحبكة السيناريو لذاتي لأنني واجهت العديد من النصوص المكتوبة للأطفال في بداية طريقي لرسم القصص فلم تكن تحقق لي أي دهشة أو حافز لترجمتها بالألوان لذلك قرَّرت أن أكتب وأرسم القصص لنفسي أولاً ثم للأطفال كي أكون مقتنعاً بأن ما يقدمه فني مناسب لذائقة الأطفال وممسك بمخيلتهم من الإفلات والتبرم والملل... فالخيال الخصب والقدرة على الإدهاش يأتيان برأيي قبل اللغة وإتقانها في قصص الأطفال فهناك يكمن سرُّ الحكاية وألقها وجمالها.

ـ وتحدَّثت الفنانة آلاء مارتيني قائلة: بالنسبة للمشاهد التي تلفتني في رسوم فناني قصص الأطفال أكثر ما يجذبني الألوان الطفولية الهادئة التي تجعل الطفل يرتاح وهو يتأمل المشهد، ويشعر بالسعادة بالوقت نفسه... وزوايا الكاميرا المتجددة التي تعطي إحساساً بالحركة والتشويق.. والرسوم التي لا تستخف بعقل الطفل. صحيح أنه صغير لكنه يمتلك حسَّاً جمالياً وفنياً بالفطرة.

ـ طفلتي مثلا عمرها أربع سنوات تعشق القصص كثيراً تمسك القصة تقلبها إن لم تعجبها الرسوم ترفض أن أحكي لها القصة وترفض اقتناءها أيضاً.

ـ أما الفنانة التشكيلية مادلين عيسى فيما يلفتها بعد انتشار البرامج والتطبيقات التي تعنى بالرسم، فقد أصبح الجميع قادراً على خوض تجربة الرسم.. وأي شيء له وجهان.. فمن جهة هذه البرامج سهلت عمل الفنان ووفرت له الوقت.. وقللت عليه أعباء شراء أدوات الرسم باهظة الثمن.. ولكن من جهة



أخرى أصبح كل شخص قادراً على إنتاج رسوم جاهزة من خلال المكتبات الإلكترونية... وصنع قصة من خلالها.. وهذا ما جعل الأعمال تبدو باهتة ومصطنعة... نستطيع القول: إنها أصبحت بلا روح.. وهذه الأعمال باتت منتشرة في قصص الأطفال لرخص تكاليفها.. من جهة وسرعة أنجازها من جهة أخرى..

ـ أما عن سؤالي: هل هناك وجهات نظر أساسية لنجاح القصة كتابة ورسماً؟ فقد قال الفنان رامز حاج حسين:

ــ على رسام قصص الأطفال أن يكون مثقفاً، يتقن قراءة الحكاية بتمعن ويفهم مراميها ويتلمس مابين سطورها ثم يحلّق في كلماتها ضمن مخيلته الثرية ليعود بمفردات بصرية خلاقة تترجم هذا النص ترجمة فهم وذائقة لا ترجمة لمعاني الكلمات فقط. يجب أن تضيف اللوحة الطفلية للحكاية مفردات جديدة ليست ضمن الكلمات ولكن ضمن الفهم العام والمعنى المراد للحكاية، وليس هناك من نظريات تطبيقية فاعلة أكبر وأهم من نظرية التواصل مع الطفل نفسه من خلال فهم لغته ومفرداته ورسومه ليصار فيما بعد إلى تنفيذها ضمن لوحاته الخاصة المقدمة له عبر الحكاية خطوطاً وألواناً ورؤى.

ـ وقد أبدت الفنانة التشكيلية آلاء مارتيني، بالنسبة لنجاح رسوم قصص الأطفال رأيها قائلة: إنها تفتقر بشدة في عالمنا العربي إلى تعليم أكاديمي بخطوط واضحة وعريضة لأساسيات رسم قصة للطفل، فأغلب رسامي الوطن العربي ممن اتجهوا لأدب الطفل هواة ومنهم برعوا بمهارة عالية وجهد شخصي أو حضروا ورشات تدريبية لفنانين كبار، وقدموا أعمالاً جميلة.

ــ نحن بحاجة ماسة لورش عمل احترافية مكثفة في كل الدول العربية تدعم الرسامين وتقويهم وتساعدهم على إنتاج قصص مقروءة وأفلام كرتون مرئية احترافية عربية تدعم قيمنا ومبادئنا، فالرسم للأطفال يختلف تماماً عن الرسم للكبار أو للوحة فنية للعرض هي أمانة ورسالة نوصل للطفل من خلالها القيم والمبادئ ونوسع مداركه وتنمّي خياله فيجب أن نفهم نفسية الطفل حتى نستطيع إيصال رسالتنا بمهارة، ويتقبلها الطفل بمرونة وحب.

ــ وأضافت الفنانة التشكيلية مادلين عيسى قائلة: لنجاح أي قصة خاصة بالأطفال لا بد من رسوم متقنة جميلة.. فالرسم بالدرجة الأولى هو الذي يجذب الطفل قبل النص.. أما النص فيأتي ثانياً..

هذا ما لمسته في معرض دمشق الدولي العام الماضي... فالأطفال كانوا يشيرون بأناملهم الصغيرة.. قائلين.. أريد تلك القصة فرسومها رائعة.

والطفل شخص ذواق جداً... وهذا ما لا يدركه الكثير من منتجي قصص الأطفال... فلا تستهويه الرسوم البسيطة

كما يعتقد بعض الفنانين.. بل يحب تلك المعقدة المليئةِ بالتفاصيل والألوان..

يأتي النص في الدرجة الثانية... وهنا يتألق النجاح لأي قصة إذا كان النص متجدداً بعيداً عن النمطية يحاكي الطفل وكأنه يقرأ عن نفسه، ويجب ألا نخاف من أي شيء جديد لإدراجه في قصصنا والإشارة إليه.. إذ أن فضاء النت أصبح متاحاً للجميع بما فيهم الأطفال..

يجب أن نكون أمينين فيما يخص عالم الطفولة فطفل اليوم شاب المستقبل..

ختاماً يمكننا القول إن تضافر جهود الفنانين التشكيليين مع جهود كتّاب الطفل يشكّل لدينا نصّاً طفلياً مميَّزاً يضمن من خلاله الأهل وصول طفلهم إلى قصَّة فيها كل عناصر الفائدة والمتعة بعيدة عن أخطار القصص المشبعة حالياً باللامبالاة والإهمال الشكلي والمعنوي.

نظرة في قضية المؤثرات الأجنبية في النقد العربي الحديث



د. عبد النبي اصطيف

يشير الدكتور محمد عبد الحي في دراسته الممتازة: التراث والتأثير الإنكليزي والأمريكي في الشعر العربي الرومنتي Tradition English and American Influence in Arabic Romantic Poetry (لندن، 1982) إلى أن الإحياء الكلاسي الجديد للشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد مرّ بمرحلتين متميزتين؛ "أولاهما: إعادة اكتشاف للشعر العربي الكلاسي والنظريات الشعرية الكلاسية، وثانيتهما: انتشار تدريجي للتأثيرات الأدبية الإنكليزية و(في تلك المرحلة) الفرنسية بشكل رئيسي"(1)، ومعنى ذلك أن هذا الشعر قد خضع لعاملين رئيسيين مارسا تأثيراً كبيراً في جملة التطورات التي مرّ بها خلال السنين المئة والخمسين الماضية. وأول هذين العاملين هو التراث الشعري العربي الممتد أكثر من خمسة عشر قرناً؛ وثانيهما هو التراث الثقافي الأوربي الحديث الذي بدأ في التغلغل إلى المشهد الثقافي العربي منذ القرن الثامن عشر. والحقيقة أن دور هذا العامل قد بدأ يتعاظم بالتدريج ويطبع النتاج الشعري بطابع يميزه عن النتاج المتأثر بالنظريات التراثية في الأدب والنقد.

وإذا كان للتأثيرات الأدبية الأجنبية هذا الدور البارز في عملية إحياء جنس أدبي عريق كالشعر العربي، فإن دورها كان، ولا شك، أكبر في ولادة أجناس حديثة العهد كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة وفي ترسيخها وتطويرها والوصول بها إلى ما بلغته اليوم من تقدم.

ولما كان النقد الأدبي إنشاء عن إنشاء آخر (هو الأدب) يستخدم الأداة نفسها التي يستخدمها موضوعه، والتي هي اللغة الطبيعية، فإنه محكوم بموضوعه أي بالأدب نفسه، وبالتالي بجملة المؤثرات التي تشكّله. وهكذا فإن للمؤثرات الأجنبية، سواء أكانت إنكليزية أم فرنسية أم

سوفياتية أم أمريكية، دوراً في تشكيل الأفكار النقدية التي واكبت حركة الإحياء الأدبي أو ما يسمى بالنهضة في القرنين الأخيرين، على الدرجة نفسها من الأهمية التي كانت لها في تشكيل النصوص الأدبية موضع دراسة النقد العربي الحديث. وبالتالي فإن أية دراسة للنقد العربي الحديث لن تكتمل دون إشارة مفصلة لهذا الدور الذي مارسته في تطوير الفكر العربي الحديث وتوجيهه الوجهة التي سلكها.

والحقيقة أن دارس هذه المؤثرات يواجه جملة كبيرة من الصعوبات في تتبعها، إضافة إلى إشكالات عديدة تتصل بتقويم دورها، وتحديد أشكالها، ومن ثم سبر درجة تمثلها، وفاعلية توظيفها في الممارسة النقدية العربية، ومن هنا فإن الحديث عن هذه المؤثرات يجب أن يتطرق إلى عدة أمور منها:

- صعوبات دراسة المؤثرات الأجنبية في النقد العربي الحديث.
- تقويم دور هذه المؤثرات في توجيه النقد العربي الحديث.
- أشكال المؤثرات الأجنبية، ودرجات تمثلها، وفاعلية توظيفها في الممارسة النقدية العربية نظرياً وتطبيقاً.

صعوبات تلمس المؤثرات الأجنبية:

ولنبدأ بالصعوبات التي تواجه دارس النقد العربي للمؤثرات الأجنبية، عندما يحاول تتبعها وتحديد سبلها، وأشكالها، ودرجات تمثلها، ثم تقويم دورها.

1ـ أول ما يتبادر إلى ذهن المرء في هذا السياق هو الصعوبة التي تقترن بالعثور على الدليل الخارجي External evidence على وجود مؤثر أجنبي، وأعني بهذا المعلومات المتعلقة بالتكوين الثقافي لمنتج النص النقدي. ومن المعروف أن مصدر هذه المعلومات الأساسي، إضافة إلى المقابلات والتصريحات الشخصية للنقاد، هو سيرهم الشخصية. ولا أظن أن ثمة من ينازع في أن الاهتمام بفن السيرة في الأدب العربي الحديث وخاصة فيما يتعلق بأعلام الأدب والنقد المحدثين محدود جداً على الرغم من وجود بوادر تقليد ثقافي متصل بالسيرة في الثقافة العربية الكلاسية.

والواقع أن هذه السير تشكل عوناً كبيراً للدارس على تعميق فهمه للنصوص الأدبية بشكل عام،

والنصوص النقدية بشكل خاص، وتزوّده بدلائل إضافية ترجّح الأخذ بهذا التفسير أو ذاك، صحيح أنها دلائل مساعدة، ولكنها قد تكون ذات تأثير حاسم في ترجيح رأي على رأي عندما يتعلق الأمر بإصدار حكم دقيق في أمر ما أو قضية ما تتصل بناقد أدبي أو بنص من نصوصه. إن السير الشخصية تساعد على مزيد من الفهم والمتعة في قراءة النصوص. تقول البروفيسورة هيلين غاردنر Helen Gardner أستاذة الأدب الإنكليزي في جامعة أكسفورد في خطاب الرئاسة الذي ألقته في "رابطة البحث في العلوم الإنسانية " في كانون الثاني من عام 1980، عن أهمية " السيرة الأدبية".

"يجب بالتأكيد أن يكون ثمة تقسيم ما للعمل هنا بين كاتب السيرة وناقد الأدب، وينبغي أن يعترف كلاهما أن أحداً منهما لن يبلغ أكثر من حقيقة جزئية عن الرجل أو عن آثاره أو عن الصلة بينهما.

لقد أقررت-كناقدة- دائماً بأهمية المعلومات السيرية، لأنني أعتقد أن القصيدة أو الرواية هي شيء تاريخي، أنتجه من قبل كائن بشري في زمن معين وفي ظروف معينة، وعلى الرغم من كونه مستقلاً بالمعنى المهم في أنه ذو وجود مستقل عن الخبرات والعواطف التي يصدر عنها الكاتب في صنعه له، فإن الخبرات والعواطف تكون ضمن الأسباب الداخلة في صنعه مثلها مثل الملاحظات المتصلة بعالم الطبيعة، وعالم الأفعال الإنسانية، والتقاليد الأدبية التي يمكن أن يصدر عنها المؤلف. إن هذا الشيء التاريخي يمكن أن يفهم إلى حد ما ويستمتع به دون هذه المعرفة، ولكن المعرفة بكل أنواعها تستطيع أن تساعد الفهم والمتعة كليهما"(2)

ولكن يبدو أن دارس الأدب العربي الحديث عامة، والنقد الأدبي خاصة، مجبر على أن يؤدي مهمته دون الاستعانة بهذا المصدر المهم المتصل بأصول النصوص التي يفككها من أجل العثور على الافتراضات الضمنية التي تحكم إنتاجها، على الصورة التي هي عليها.

وثاني هذه الصعوبات هو عدم وجود ثبت شامل ومستقص للترجمات العربية للآداب الأجنبية. فباستثناء الثبت الذي أشرف عليه بدر الديب وأعدته لجنة من حسين بدران وسليمان جرجس وفاطمة إبراهيم

والـذي تضـمن بيبلوغرافيـا للأعمـال المترجمـة إلى العربيـة بـين عـامي 1956-1967 في القطـر العربـي المصـري، والبيبلوغرافيـا الممتـازة للترجمـات العربيـة للشـعرين الإنكليـزي والأمريكـي بـين عـامي (1830-1970) والـتي أعـدها الـدكتور محمـد عبـد الحي ونشـرتها لـه مجلة الأدب العربي Journal of Arabic Literature في عـددها السـابع الصـادر عـام 1976، والبيبلوغرافية الجزئية المتصلة بـالأدب الألمـاني والعربـي الـتي وضعها ولفغـانغ أولـه، وبعـض أعمـال يوسـف أسـعد داغر، لا يجد المرء أي عون في دراسة الدور الذي أدته هذه الترجمات، أو في توثيـق المصـادر الأجنبيـة للأفكـار الأدبية العربية الحديثة أو التأريخ لها.

لقد كـان للترجمة أهمية كبيرة في حياتنا الفكرية منذ بداياتها الأولى في القـرن التاسـع عشـر، لأنهـا " لم تكن تنقل معلومات وتجارب فحسب ولكنها كانت تخدم تيارات فكرية واجتماعيـة بـل وتسـاعد علـى نشـأتها وبلورتهـا. وهـذا في حـد ذاتـه، أي دور الترجمـة وأثرهـا في التطـور الفكـري والاجتمـاعي، لا يـزال في حاجـة إلى الكـثير مـن البحـث والتحليـل العلمـي الذي يتجاوز ما قدمه بحاث مثل جاك تاجر، أو جمال الدين الشيال. فما زلنا مبدئياً في حاجة إلى حصر بيبلوغرافي لحركة الترجمة منذ بدايتها في القرن الماضـي حتـى يمكـن الشـروع علـى أساس علمي في دراستها وتحليلها "(3).

لقـد كتـب هـذا الكـلام عـام 1972، ولكننـا بعـد أكثـر مـن ثلاثـة عقـود مـن السـنين مازلنـا حيـث نحـن، نعتمـد في أحكامنـا المتصلة بـالقرائن الخارجيـة في دراسـة المؤثرات الأجنبيـة إما على دلائل جزئيـة غير وافيـة، وإمـا على تخمينات غير موثقة.

وإذا ما شـاء المرء أن يـذكر مثالاً واحـداً علـى أهميـة وجـود هـذا الثبـت فإنه يمكـن أن يشير علـى سـبيل المثال إلى مفهـوم الالتـزام في الأدب العربـي الحـديث. إن السـؤال الـذي يواجـه أي دارس لهـذا المفهـوم هـو هـل يمكـن دراسـة انبثـاق هـذا المفهوم في الفكـر الأدبـي العربـي دون إشـارة وافيـة إلى الفيلسوف والكاتب والناقد الفرنسـي الوجـودي جـان بـول سـارتر، وهـل بالإمكـان دراسة تأثير سارتر في الأدب العربي الحـديث دون التتبع المستقصـي للإشارات المتصلة به، وللترجمات الـتي تمـت لأعمالـه. لقـد أشـار أكثـر مـن دارس إلى أن نقـاد الأدب القـوميين في

نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات عمدوا إلى الإفادة من فكر سارتر في بلورة وجهة نظر عربية قومية تتصل بدور الكاتب في المجتمع، ووظيفة الأدب بشكل عام، وأنهم لجؤوا إلى المتح من هذا المصدر الإيديولوجي لمواجهة النقاد الماركسيين الذين كانوا يصدرون في تصورهم لها عن أرضية نظرية راسخة من جهة؛ وللحفاظ على ولائهم القومي من جهة أخرى، ولكن حكماً كهذا، وعلى الرغم من أنه في مجمله غير بعيد عن الصحة، لا يمكن أن يُطمأن إليه دون أن يكون قائماً على دراسة موثقة للإشارات المتصلة بسارتر والفكر الوجودي، وبخاصة الترجمات التي ظهرت بالعربية للآثار المعنية. ومن الطبيعي أن تكون الخطوة الأولى في دراسة هذه الإشارات، هي إعداد ثبت بيبلوغرافي بترجمات أعماله.

أما الصعوبة الثالثة وهي تتصل أيضاً بالدليل الخارجي فهي عدم وجود فهارس وافية للدوريات العربية تسهل حصر الإشارات المختلفة إلى الآداب الأخرى، هذه الإشارات التي ربما تفوق في أهميتها الترجمات نفسها، نظراً لأنها تصل إلى جمهور أوسع من ناحية، ولأنها تأتي استجابة لتطورات ثقافية داخلية معينة من ناحية أخرى، وبالتالي فإن إمكانية استيعابها والتأثر بها تكون أكبر، لكونها تلبي حاجة ملحة في الأوساط الثقافية. ومن الجدير بالذكر أن هذه الإشارات يمكن أن تتخذ عدداً من الأشكال التي ربما كان من أبرزها:

الترجمة بمختلف أشكالها (الموثقة وغير الموثقة، والمتصرف بها أو الدقيقة، والجزئية أو الكلية).

الدراسات المتعلقة بالآداب الأجنبية سواء منها القائم على أعمال مترجمة لتوها إلى العربية، أم القائم منها على أعمال في لغاتها الأم.

المناقشات المتصلة بشؤون هذه الآداب، كالمناقشة التي تمت على صفحات الآداب في النصف الثاني من الخمسينات لرواية بوريس باسترناك " الدكتور جيفاكو ".

مراجعات الكتب الأجنبية القصيرة والطويلة، سواء أكانت هذه الكتب مترجمة إلى العربية، أم بلغاتها الأم، وسواء أكانت المراجعات نتاجاً عربياً، أم مترجماً عن المجلات الأجنبية.

الأخبار المتصلة بهذه الآداب والتي تم تغطيتها من خلال الزوايا الثابتة في المجلات الأدبية، كالرسائل الثقافية وسواها.

إن سد هذه الثغرة أمر حيوي وهام في تطوير الدراسات العربية جملة، وفي تسهيل مهمة دارس المؤثرات الأجنبية لأن تتبعها يقتضي وقتاً وجهداً كبيراً، هذا إن توفرت مجموعات كاملة من هذه الدوريات في مكان واحد. وقد يستغرب القارئ إلحاح صاحب السطور على أمر كهذا، ولكن الوقت والجهد الذي يوفره فهرس للدوريات العربية لا يمكن تقديرهما. وحسب المرء أن يشير هنا إلى مشروع ج،د. بيرسن العظيم(4) J. D. Pearosn الفهرس الإسلامي Index Islamicus، والذي يضم فهرسة ممتازة لمقالات ما يقرب من خمسمئة وعشر دوريات تصدر باللغات الأوربية وتعنى بالدراسات العربية والإسلامية، إضافة إلى جملة كبيرة من المنشورات الجماعية، هذا العمل الذي صدر في مجلد ضخم وأربعة ملاحق ضخمة ومجلة فصلية عمرها أكثر من أربع عشرة سنة، أقول حسب المرء أن يشير إليه حتى يرى حجم المشقة التي يمكن أن يتكبدها مراجع الدوريات العربية دون فهرس مماثل.

ومن الغريب أيضاً حقاً أن نجد المستشرقين أكثر حرصاً منا على توفير هذه التسهيلات، فقد علمت من البروفيسور بيرسن والدكتور دريك هبوود أن " مجلس مكتبة الشرق الأوسط " قد أعد فهرساً مماثلاً لخمسين دورية عربية، وأنه قد انتهى منذ عدة سنوات، وقد اتفق مع هيئة جامعية في بيروت على طبعة من إخراجه في ثلاثة مجلدات ضخمة. ولكن يبدو أن الفاجعة التي حلت بالعرب في هذا القطر قد حالت دون صدوره، ولا يدري المرء ماذا يمكن أن يكون قد حلّ به بعد الدمار الذي لحق بيروت على يد حامل جائزة نوبل للسلام.

ورابع هذه الصعوبات هو عدم توثيق فعاليات المراكز الثقافية الأجنبية في الأقطار العربية، لاعتبارات فوق أدبية، إضافة إلى عدم محاولة سبر هذه الفعاليات للاعتبارات نفسها. فمن المعروف أن معظم العواصم العربية، أو أبرز هذه العواصم، التي تمثل مراكز الثقل في النشاط الثقافي العربي، تضم مراكز ثقافية مختلفة، كالمراكز الثقافية

السوفياتية، والألمانية الديمقراطية، وفروع معهد غوته، وفروع المجلس البريطاني، والمراكز الثقافية الأمريكية، والفرنسية، والإسبانية، والإيطالية أحياناً. ولما كان الهدف الرئيسي المعلن من هذه المراكز هو المساعدة على نشر ثقافة دولة المركز في الدولة المضيفة، إضافة إلى تعزيز صلات التعاون الثقافي بين القطر العربي المضيف وبين قطر المركز الضيف، فإن من الأهمية في دراسة المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي والنقد على نحو خاص تتبع نشاط هذه المراكز ودراسة مختلف فعالياتها وتقويم دورها في أفكار أدبية معينة، أو الترويج لأعمال أدبية معينة، أو توفير تسهيلات تتعلق بتعليم اللغات الأجنبية، أو المكتبات أو غير ذلك. ولا ينسى المرء بالطبع ما يمكن أن يحمله الاهتمام بهذه النشاطات من خطر الوقوع في شبهات تتجاوز مقاصد البحث والدراسة، الأمر الذي يؤدي إلى إهمال هذا السبيل من سبل تسرب المؤثرات الأجنبية، سبيل هو على غاية الأهمية لأنه سبيل مخطط وهادف ومباشر.

وأما الصعوبة الخامسة، فإنها تتعلق بعدم وجود دراسات متخصصة للعلاقات الثقافية الخارجية للوطن العربي وصلاته بالثقافات الأخرى. والحقيقة أن هذه الدراسات على درجة كبيرة من الأهمية لأنها تمثل الخلفية التي تتحرك أمامها مجمل الأفكار الأدبية المتصلة بهذه الثقافات، وهي تساعد دون شك على تفهم المناخات الثقافية التي انتشرت خلالها أفكار معينة.

وأما الصعوبة السادسة فهي عدم وجود سجل منفرد سهل المراجعة للنشاطات الثقافية المتصلة بالآداب الأجنبية والتي تتم في أي قطر عربي من قبل المؤسسات الثقافية الحكومية، أو اتحادات الكتاب، أو جمعيات الصداقة العربية-الأجنبية، أو المؤسسات الثقافية الدولية، والتي تقام في مناسبات معينة تمليها في كثير من الأحيان ظروف فوق-أدبية. إن وجود سجل ثقافي موثق ومفصل ودقيق لعلاقات الوطن العربي بـ " الآخر " أمر حيوي في دراسة الفكر الأدبي العربي الحديث وفهم ما خضع له من تطورات وتحوّلات.

وأما الصعوبة السابعة فهي تتصل بما يمكن المرء أن يدعوه بحساسية الإشارة إلى أية مؤثرات أجنبية سواء

أكان ذلك على الصعيد الشخصي (بين الناقد، ودارس الناقد) أم على الأصعدة الأخرى. كمكانة الثقافة القومية، أو مكانة أديب الأمة، وما إلى ذلك من تضمنات غالباً ما تشكل عوائق في طريق البحث، إذ أنها تعيق خلق مناخ صحي يستطيع أن يؤدي النقاد ودارسو النقد فيه دورهم بفعالية وإيجابية.

وأما الصعوبة الثامنة فهي الحالة المزرية للتسهيلات المتاحة للباحث العربي والتي ربما كانت السبب الأساسي وراء عدم تقدم الدراسات العربية وبلوغها المستوى المطلوب. ويكفي أن يقارن المرء بينها وبين ما هو متاح للباحث الأجنبي الدارس لثقافتنا على سبيل المثال من تسهيلات تتراوح بين المكتبة الممتازة والمستوعبة للكتب والدوريات والنشرات والوثائق والأوراق الخاصة والمخطوطات والحاسب الآلي مروراً بخدمات الأجهزة الرسمية، إضافة إلى ما ترصده المؤسسات الثقافية ومعاهد البحث والدراسة والخدمات من أموال طائلة، وما توقفه المؤسسات الاقتصادية والتجارية المهتمة بمنطقتنا من ريوع على البحث والدراسة، ودع عنك بعد ذلك الظروف المعيشية للباحثين أنفسهم والتي لا تكاد تفكر فيها المؤسسات الثقافية أو التعليمية أو التربوية العربية(5).

إن الثقافة إنتاج في مجملها، وليست إبداعاً مطلقاً، وما لم يتم توفير وسائل هذا الإنتاج وتنظيم علاقاته، وتعبئة موارده من أجل دفع الحصيلة النهائية كماً وكيفاً، فإنه لا سبيل إلى تعليق آمال كبيرة على مستقبلها. ولذلك فإن القائمين على أسباب إنتاج الثقافة العربية ينبغي أن ينتبهوا إلى ضرورة القيام بشيء ما، من أجل تغيير ظروف هذا الإنتاج، حتى يكفلوا إنتاجاً ثقافياً يمكن أن يعتبر إسهاماً عربياً من ناحية، وأن ينتمي إلى العصر الذي نعيش فيه من ناحية أخرى.

وتاسع هذه الصعوبات هو أن الدراسات التي تناولت المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث سواءً في ميدان الشعر أم المسرحية(6) نزرة من جانب، ومتفاوتة في منهجيتها وفائدتها من جانب آخر. وربما كان من المؤسف أن يشير المرء هنا إلى أن الجاد من هذه الدراسات مازال يقبع في المكتبات الجامعية على شكل رسائل باللغات الأجنبية تنتظر وصولها إلى أيدي القراء من خلال نشرها في

كتب بالعربية أو باللغات التي دونت بها(7).

وبالطبع فإن المعلومات المتعلقة بهذه الرسائل محدودة في المكتبة العربية. فليس هناك من ثبت بها، أو بأماكن وجودها، وليس ثمة نظام مكتبي لتبادل الكتب والرسائل مع المكتبات الجامعية الخارجية يتيح للدارس العربي الاطلاع عليها ما لم يكن يتابع بحوثه في جامعة غير عربية.

وعاشر هذه الصعوبات هو أن تتبع هذه المؤثرات يقتضي معرفة لغات عديدة كالفرنسية والإنكليزية والروسية والألمانية، إضافة إلى معرفة متعمقة في آداب هذه اللغات وثقافاتها وهو أمر يقتضي إعداداً مدروساً وتأهيلاً مناسباً من ناحية، ووقتاً طويلاً وجهداً يتجاوز الجهود الفردية من جهة أخرى.

وآخر الصعوبات التي يمكن أن يذكرها المرء في هذا السياق، هو ضعف التقليد الثقافي المتعلق بالدراسات المقارنة وخاصة في الأدب والنقد، الأمر الذي ينعكس على التشجيع الذي يلقاه دارس هذه المؤثرات والمناخ الذي يمكن أن يمارس فيه الدارس المقارن عمله وبحوثه.

* * *

ولاشك أن هذه الصعوبات لا يمكن تجاوزها دون تعاون مجموعة الأجهزة المنوطة بالإنتاج الثقافي في الوطن العربي والتنسيق فيما بينها. ولكن من الأهمية بمكان ألا يشكل الحديث عنها بشيء من التفصيل رادعاً للبحث عن القيام بما يبدو لي أمراً حيوياً مهماً لا يمكن الاستغناء عنه في شرح التطورات الأدبية والنقدية التي شهدها الوطن العربي الحديث.

لقد استخدم تعبير "الصعوبات" في هذا السياق، لأن المرء يرى فيها على أي حال تحديات تعوق عمل الباحث أكثر منها عقبات لا سبيل إلى تخطيها. ومهما كان الأمر فإن المرء يأمل أن لا يساء استخدام هذه الإشارة إلى الصعوبات فتغدو على يد البعض أعذاراً، أو في هذه الحالة أسباباً واهية لإهمال تتبع المؤثرات الأجنبية، وتلمس أشكالها، ومساربها إلى الأدب العربي، ومن ثم تقويم دورها الذي أدته في الحفز على جملة التطورات التي تمر بها الثقافة العربية المعاصرة، وعلى نحو موضوعي.

أهمية دور المؤثرات الأجنبية في تطور النقد العربي الحديث

ولكن ماذا عن هذا الدور؟ وما هي درجة الأهمية التي يمكن أن يعزوها المرء لهذه المؤثرات الأجنبية في جملة النشاطات المتصلة بالنقد العربي الحديث؟

يمكن الباحث، إذا ما رغب في تبسيط الخيارات المتاحة افتراضاً أن يتحدث عن درجات ثلاث للأهمية التي يمكن أن تعزى للمؤثرات الأجنبية في تطور الفكر النقدي العربي الحديث؛ درجات تتمحور حولها أغلب أحكام مؤرخي النقد الأدبي العربي الحديث ودارسيه من العرب أو المستعربين.

أما الدرجة الأولى فهي ما يمكن دعوته بالأهمية المعدومة والتي يمكن صياغتها على الوجه التالي:

"لا تؤدي المؤثرات الأجنبية أي دور في التطورات التي يشهدها النقد العربي الحديث"

وأما الدرجة الثانية فهي الأهمية المطلقة لهذه المؤثرات، ويمكن صياغتها على النحو التالي:

"كلّ ما جدَّ على النقد العربي الحديث من تطورات كان نتيجة مباشرة للمؤثرات الأجنبية فيه"

وأما الدرجة الثالثة فهي الأهمية النسبية المشروطة بجملة من العوامل المتصلة بالعملية النقدية، ويمكن صياغتها على النحو التالي:

"تؤدي المؤثرات الأجنبية دوراً تتحدد أهميته بشروط عملية إنتاج النص النقدي وظروفها في المجتمعات العربية الحديثة".

* * *

الأهمية المعدومة:

وهي التي يدافع عنها مناهضو الانفتاح على ثقافات " الآخر "، ولاسيما الثقافات الغربية. وكما يمكن أن يلاحظ المرء فإن موقف هؤلاء جدّ ضعيف بسبب وجود عدد من الدلائل الكافية على وجود هذه المؤثرات ومنها:

الدليل العقلي: فمادام النقد الأدبي إنشاء عن الأدب، محكوم بالشروط نفسها التي تحكم موضوعه، ومادامت المؤثرات الأجنبية تؤدي دوراً مهماً في الحفز على تطوير هذا الأدب وتشكيله، فإنها ولا شك تمارس تأثيراً مماثلاً عندما يتعلق الأمر بالنقد الأدبي الذي يتدبر نصوص هذا الأدب ولاسيما أن مكونات الأدب ومحدداته، وعوامل

تشكيله، والمؤثرات التي تحكم وجوده هي المكونات والعوامل والمؤثرات نفسها التي تفعل فعلها في النقد الأدبي، ومنها المؤثرات الأجنبية.

الدليل الخارجي: سواء اتصل بالتكوين الثقافي للناقد العربي الحديث، أم بعملية الانفتاح الثقافي على "الآخر" التي شهدها الأدب العربي الحديث منذ نهايات القرن الثامن عشر.

وفيما يتعلق بالجانب الأول فإن من المؤكد أن نظرته للعمل الأدبي وممارسته للعملية النقدية محكومتان بتكوينه الثقافي:

بدراسته الرسمية في المدارس والجامعات والمعاهد. بقراءته المنظمة والعارضة؛ وبجملة نشاطاته الثقافية الأخرى.

ولا أظن أن ثمة من يجرؤ على الادعاء بأن تكوينه الثقافي مقتصر تماماً على التراث النقدي العربي وأن العنصر الخارجي لم يداخل هذا التكوين بشكل أو بآخر.

أما فيما يتعلق بعملية الانفتاح، فإن مما لا شك فيه أن الأدب العربي الحديث قد شهد انفتاحاً ملحوظاً على الثقافات الأجنبية، وأن هذه الثقافات الأجنبية قد مارست تأثيراً لا يمكن إنكاره في حساسية الأديب العربي النفسية والفنية، وفي أدوات تعبيره الفنية وحتى في لغته، وبالتالي فإنها قد أسهمت في تشكيل رؤيته للعالم وفي تلوين منظوره للأشياء التي من حوله(8). وأهم من ذلك كله أن هذا الانفتاح قد خلق مناخاً معيّناً لا أظن أن أحداً من الأدباء أو النقاد العرب استطاع الإفلات منه. ومن الأهمية بمكان أن يؤخذ هذا الانفتاح من ناحية، وذاك التكوين الثقافي للناقد العربي الحديث من ناحية أخرى – وكلاهما ينطوي على حضور للآخر- بالحسبان في أية دراسة للأدب العربي الحديث أو أية دراسة لنقده.

الدليل النصي:

وهو يتخذ أشكالاً متعددة:

اعتراف الناقد الصريح باستخدامه منهجاً نقدياً أو فكرة نقدية، أو نظرية نقدية مستمدة من ثقافات "الآخر"، رأى فيها عوناً له على ممارسة عمله بوصفه ناقداً يتدبّر عملاً أدبياً معيناً في ظروف ثقافية معينة.

والحقيقة أن نصوص النقد الأدبي العربي الحديث مليئة بهذه الاعترافات

التي يدلى بها لاعتبارات مختلفة (بدءاً من ضرورات البحث وأمانته إلى التباهي الثقافي وغيرهما)، وهي لهذا لا يمكن أن تُتجاهل بل ينبغي أن تؤخذ بالحسبان عند دراسة النص النقدي العربي الحديث، مع التنبه إلى أن ذلك لا يعني الاطمئنان بحال من الأحوال إلى أن هذه المؤثرات قد استُوعبَت أو تُمُثّلت، ولا يشير بالضرورة إلى أنها قد وُظّفت بفاعلية ووعي في العملية النقدية.

الإشارات الصريحة إلى أعمال نقدية أجنبية، أو إلى أفكار نقدية أجنبية ونسبتها إلى أصحابها في أثناء الدراسة النظرية أو العملية لجانب من جوانب العملية الأدبية، وغالباً ما تستخدم هذه الإشارات لدعم فكرة يدافع عنها الناقد، أو رأي يأخذ به، أو حجة يدفعها، أو أخرى يدافع عنها. وبالطبع فإننا عندما نتحدث عن هذه الإشارات في هذا الموضع، فإنما نقتصر على جانب الوصف دون التقويم الذي ينبغي أن يكون دائماً مقيداً بالحالة المدروسة.

الأصداء المختلفة التي يعثر عليها دارس النقد العربي الحديث لأعمال نقدية أجنبية، أثّرت في تكوين نظرات الناقد المدروس، وتشكيل افتراضاته الضمنية عن الأدب وطبيعته ووظيفته، ولم ينصّ عليها بشكل مقصود أو غير مقصود، لأسباب مختلفة.

مجموع هذه الأدلة تجعل المرء يتردد كثيراً في قبول الرأي القائل بأن أهمية المؤثرات الأجنبية في تطور النقد الأدبي العربي الحديث أهمية معدومة.

* * *

الأهمية المطلقة

وهي التي يأخذ بها عدد من المستشرقين وطائفة من الباحثين العرب الذين تغلب الثقافة الأجنبية على تكوينهم الثقافي، ولم يتيسر لهم حظ وافر من الاطلاع على الثقافة العربية الكلاسية أو المعاصرة، ويمكن أن نمثل على هذه الفئة بـ ف، كانترانيو:

يقول ف، كانترانيو:

"إن النهضة الحديثة-التي يمكن ملاحظتها اليوم في الثقافة العربية وبالتالي في وعيها الأدبي- هي أقل منها استمراراً لتراث عظيم، وأكثر منها نتاجاً للحضارة الغربية، مما يود الأدباء العرب أن يعترفوا به. والنظرية الأدبية العربية الحديثة أيضاً هي

تشعب (أو نتيجة) عن النظرية الأوروبية أكثر منها تطويراً للنظرية التراثية العربية"(9).

ورأي كهذا الرأي المماثل في تطرفه لتطرف الرأي الأول القائل بالأهمية المعدومة يستدعي عدداً من التحفظات ربما كان من أهمها:

أنه ينبغي التفريق أثناء الحديث عن النقد العربي الحديث، بين النقد النظري الصرف وبين النقد العملي. وإذا كانت إسهامة العرب المحدثين في نظرية النقد الأدبي العالمية محدودة ومتواضعة على المستوى النظري، فإن إسهامتهم في ميدان النقد التطبيقي - وفي أحايين كثيرة- على قدر كبير من الأصالة والعمق. ولنتذكر على أي حال أن هذا النقد العملي التطبيقي هو مواجهة لعمل أدبي عربي تشكّل نتيجة عوامل أدبية وثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية داخلية معينة ربما تفوق أهمية تأثيرها فيه أهمية تأثير العامل الخارجي، وأن طبيعة النص النقدي محكومة بشكل أساسي بطبيعة موضوعه أي النص الأدبي نفسه.

لا يستطيع المرء أن يشرح جملة كبيرة من التطورات التي مرّ بها الفكر النقدي العربي الحديث بمجرد إشارة أحادية إلى المؤثرات الأجنبية، دون أن يأخذ بالحسبان مجمل التطورات الداخلية الأدبية والثقافية والسياسية والاقتصادية أحياناً، والتي تؤدي باستمرار دوراً مماثلاً في أهميته للدور الذي تؤديه المؤثرات الأجنبية، إن لم يكن يفوقه في كثير من الأحيان.

وفضلاً عما تقدّم فإنه يحسن بنا أن نتذكر أن العرب القدماء كعبد القاهر الجرجاني وغيره قد حققوا في ميدان نقد الشعر بالذات تقدماً هائلاً، لم نبدأ إلا مؤخراً في التنبه إلى أهميته، وإلى وثاقة تضمناته بالنقد الحديث(10). لقد توصل بعض النقاد العرب في العصر الوسيط "في تحليلهم للأسلوب ولغة الشعر- وبخاصة في الاستعارة والصورة الشعرية- إلى نتائج مدهشة في صقلها وحداثتها يبدو معها عمل نقاد كـ آي، إيه، ريتشاردز I. A. Richards مستبقاً تماماً بثمانية أو تسعة قرون خلت"(11). وأكثر من هذا فإن كثرة متزايدة من النقاد العرب المحدثين يصدرون في نقدهم ودراستهم للشعر العربي قديمه وحديثه – بل وللشعر الأجنبي – عن كثير من هذه

النظــرات، أو يزاوجــون بينهــا وبــين نظرات من النقد الأوربي الحديث(12).

ومعنــى هــذا أن المــؤثرات الأجنبيــة لا يمكــن أن تكــون لهــا هــذه الأهميــة المطلقــة في النقــد العربــي الحــديث النظري والعملي معاً، بل إن ثمة عوامل أخــرى إلى جانبهــا تســهم في تشــكيل الــنص النقــدي العربــي الحــديث الــذي هــو الحصيلة النهائيــة للفعاليــة النقديــة أو للنشــاط النقــدي الــذي يؤديــه الناقــد العربي الحديث في المجتمعات العربية.

* * *

الأهمية النسبية:

وهي المشروطة بعملية إنتاج النص النقدي وظروف هذا الإنتاج وشروطه.

والواقع أن المرء يجد نفسه أكثر ميلاً إلى قبول هــذا الــرأي، لأن العمليــة النقديــة فعاليــة فكريــة معقــدة غايــة التعقيد، ولا يمكــن إحالتها على سبب واحدٍ مهما كانت درجة أهميته، ومــن المســتحيل إضــاءة جانبهــا مــن خــلال منظــور أحــادي، أو شــرحها بإشــارة منفردة إلى هذا العامل أو ذاك.

إن متفحص نصوص النقد العربــي الحــديث يســتطيع أن يتــبين أن أهميــة هذا الــدور تــرتبط بعوامــل كــثيرة ربمــا كان من أبرزها ثلاثة هي:

طبيعة النص الأدبي: فمن البيّن أن نصــاً مســرحياً يواجهــه الناقــد العربــي الحديث يقتضي منه أن يصدر في نقده لــه عــن أفكــار تتصــل بهــذا التقليــد المسرحي الوافد أساساً. ومعنى ذلك أن دور الأفكار النقدية الوافدة سيكون أكبر فيما لو كان الناقد يواجه نصاً شعرياً يستطيع أن يلجأ في مواجهته لــه إلى الاستعانة بكثير من الأفكار التي طوّرهــا النقــاد العــرب الكلاســيون وبخاصــة في ميــدان الصــورة الشــعرية والــنظم كمــا يــراه عبــد القــاهر الجرجاني.

طبيعــة التكــوين الثقــافي للناقــد العربــي الحــديث: فمــن الواضــح أن ناقــداً، يغلــب علــى تكوينــه الثقــافي عنصــر الثقافــة الخارجيــة، ســيكون اعتماده على المعطيات النقدية الأجنبية في مواجهتــه للــنص الأدبــي، أكــبر بكــثير مــن الناقــد الــذي يتســاوى في تكوينــــه الثقــــافي عنصــــر الثقافــــة الأجنبية مع عنصر الثقافة العربيــة، أو مــن الناقــد الــذي يغلــب علــى تكوينــه عنصــر الثقافــة العربيــة. ولــذلك فــإن دارس النقد العربي الحديث سيلاحظ أن ثمــة فرقــاً معتــبراً بــين دور المــؤثرات الأجنبيــة في نقد ناقد كلويس عــوض وبــين دورهــا في ناقــد آخــر كحســام

الخطيب، أو بين دورها في ناقد كعباس محمود العقاد ودورها في ناقد آخر كأمين الخولي.

متلقي النص النقدي: ذلك أنه غالباً ما يكون للمتلقي حيث أن للجمهور آفاق توقعات يلاحظها كاتب النص النقدي، فناقد يخاطب قارئاً أجنبياً مثلاً سوف يحاول تحليل النص الأدبي وتفسيره وتقويمه ضمن إطار نظري يتصل بالخلفية المتوقعة للجمهور.

وثمة عوامل أخرى تُحدد، بشكل أو بآخر، الأهمية التي يمكن للمرء أن يعزوها للمؤثر الأجنبي في تحديد شبكة الافتراضات الضمنية التي تحكم الممارسة النقدية لهذا الناقد أو ذاك. وعلى أي حال فإن هذه الأهمية مقترنة أيضاً بوظيفية الإشارة إلى أية فكرة نقدية أجنبية. حيث نجد أن كثيراً من النقاد الناشئين (أو غيرهم من النقاد شديدي الحساسية تجاه التقليعات الفكرية) يلجؤون إلى توشية نصهم النقدي بأسماء ومصطلحات أجنبية ويثبتون أصولها الإنكليزية أو الفرنسية أو الألمانية أو غيرها رغبة في لفت نظر القارئ إلى الثقافة الواسعة التي يصدرون عنها، وإلى أنهم كغيرهم قادرون على التعامل مع هذه الأفكار النقدية واستخدامها بسهولة ويسر.

مهما كان الأمر فإن هذه الأهمية النسبية لدور المؤثر الأجنبي تعني أن هذا المؤثر يعمل بوصفه حافزاً أو عاملاً مساعداً في توجيه العملية النقدية في ممارسة الناقد العربي الحديث، مثلما يؤدي الدور نفسه في ممارسة الكاتب العربي شاعراً أو قاصاً أو كاتباً مسرحياً.

ولما كانت ظروف هذه الممارسة والمحددات المتنوعة لها، تختلف بين ناقد وآخر، وبين نص نقدي وآخر، فإن من الصعوبة بمكان إطلاق أحكام عامة فيما يتصل بأشكال المؤثرات الأجنبية ودرجات تمثلها وفاعلية توظيفها في النقد العربي الحديث، ما يتم دراسة حالات ممثلة تمتد زماناً ومكاناً على نحو يكفي لإقناع الدارس بأنه يستطيع أن يطمئن إلى عدالة حكمه وموضوعيته.

وبسبب ضيق المجال المتيسر، فإنه ربما كان من الحكمة اللجوء إلى تقديم نماذج من استخدام الأفكار النقدية الأجنبية في النقد العربي الحديث حتى يكون أي حكم يطلق

في هذا السياق مقصوراً على الأنموذج موضوع الدراسة.

وقد تم اختيار نماذج متنوعة تمتد عدة عقود (الثلاثينات والأربعينات والخمسينات والثمانينات) رغبة في إعطاء القارئ مؤشرات دالة يمكن أن تضيء جوانب مختلفة من القضية المعنية. وعلى أي حال فإن المرء يرجو أن تحفز هذه الدراسة الباحثين الآخرين على القيام بدراسات مماثلة في المستقبل القريب.

أما النماذج المختارة فتشمل عدداً من النقاد العرب المحدثين (عمر فاخوري وحسين مروة وغالب هلسا وبدر الدين عرودكي) الذين ينتمون إلى أجيال مختلفة، ويستقون أفكارهم النقدية من مصادر ثقافية متنوعة تنوع الثقافة العالمية في القرن العشرين.

هوامش:

1ـ انظر:

Muhammad Abdul-Hai,
Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry: A Study in Comparative Literature (Ithaca Press, London, 1982),P.1.

2ـ انظر:

Helen Gardner, In Defence of Imagination,
(Oxford University Press, Oxford,1982), p. 175.

3ـ انظر:

بدر الديب وآخرون، **التثبت الببليوجرافي الأعمال المترجمة: 1956- 1967**، إعداد لجنة من حسين بدران، وسليمان جرجس وفاطمة إبراهيم، وأشرف عليه بدر الديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص (د).

4ـ انظر:

د. عبد النبي اصطيف، (المؤتمر السنوي السادس للجمعية البريطانية لدراسات الشرق الأوسط: وقائع وهوامش)، **مجلة مجمع اللغة العربية**، دمشق، المجلد 44، الجزء 4، 1980.

5ـ من أجل دراسة مفصلة دقيقة لبعض المشكلات الأخرى المتعلقة بدراسة

الأدب العربي الحديث عامة، انظر:

"بعض المشكلات العملية للبحث في الأدب العربي الحديث "، **المعرفة**، دمشق، العدد211، أيلول 1979، ص ص (76-87).

*" المشكلات الخاصة بدراسة الأدب العربي الحديث "، **المعرفة**، دمشق، العدد 212، تشرين الأول 1979، ص ص(38-52).

6ـ يحسن بالمرء أن يشير هنا إلى دراسات د. محمد مصطفى بدوي، و د. حسام الخطيب، ود. محمد عبد الحي، وغيرهم كمثال على الجدية والمنهجية التي يمكن أن تحتذى وتطور فيما بعد.

7ـ من الرسائل التي يمكن أن يشير إليها المرء هنا:

- Zubaidi (Abd al-Munim Khidr Az-),

"Al-Akkads Critical Theories With Special Refrence to his Relationship with the Diwan School and to the Influence of European Writers Upon him", Ph. D., 1966, Edinburough University;

- Subhi (Hassn Abbas),

"The Influence of Modern English Writers on Arab Poets from 1939-1960", Ph. D., 1960. Edinburough University.

- Azzabi (Khalifa Isa),

"The Influence lf English Writers on the Peotical Thought of A. Z. Abushadi", M. Litt., 1970. Edinburough University.

وجميعها في مكتبة جامعة إدنبرة قسم الرسائل Theses تحت Other Languages.

وقد أثبتت هذه التفاصيل لتعميم الفائدة. وبالطبع ثمة الكثير من هذه الرسائل في مكتبات الجامعات الأخرى في أوربا وأمريكا.

8ـ انظر:

عبد النبي اصطيف، "دعوة إلى المنهج المقارن"، **الأقلام**، السنة 16 العدد 12 /كانون الأول، 1981، ص ص (126-127).

9ـ انظر:

V. Cantarino, **Arabic Poetics in the Golden Age**, (Brill, Leiden, 1975), p. 4.

10 انظر:

V. Cantarino, **Arabic Poetics in the Golden Age**, (Brill, Leiden, 1975), p. 4.

11- انظر:

M. M. Badawim **A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry**, Cambridge University Press, 1975, p. 5.

12- انظر بشكل خاص:

د. كمال أبو ديب،

"في الصورة الشعرية: الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة: دراسة في البنية " من كتابه:

جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، (دار العلم للملايين، بيروت 1979)، ص ص 19-63، والذي يفيد فيه أساساً من تصور عبد القاهر الجرجاني للصورة الشعرية في تأسيس منهج نظري في تناولها.

عُمانُ أسْطورةُ السِّحرِ والْجَمالِ



فوزي الشنيور

في الطريق

يـا للطَّريـقِ ! يُواصِـلُ التَرْتـيلا بِجَمَالِـهِ ويُجَـدِّدُ التـأْهيلا

يَصْـفو كَمِـرْآةِ السَّـماءِ نَظافـةً أوْ كالصَّـباحِ بِمائـهِ مَغْسـولا

تَطْفـو علـى جَنْبيـهِ أَبْخِـرةُ الشَّـذى أَبـداً وَمـا كَانـتْ بـهِ لِتـزُولا

والزَّهْـرُ يَغْمُـرُهُ بلـونِ أَريجـهِ غَيْمـاً شَـفيفاً يَسْـتَديمُ هُطـولا

والْعُشْـبُ يَبْسـطُ حَولـهُ سـجَّادَهُ صـوراً ويَفْضَـحُ ذَلـكَ الْمَغْـزُولا

ومَعـاطِفُ الأَشْـجارِ تَرْسـمُ حولـهُ أَفْياءَهَـا ؛ وَتـوَزِّعُ الْمَـأْمولا

وَلَقَـدْ يُرَصَّـعُ بالـدَّوائرِ إنَّهـا سـوَرُ الكِتـابِ تَنَزَّلَـتْ تَنْـزيلا

وَلَقَـدْ تَضيـفُ لـهُ الشَّـواطِىءُ لَونَهَـا فَتَزيـدُهُ عنـدَ الْمَسـا تَفْضِـيلا

ولَقَـدْ تُـدَثِرُهُ الْجِبـالُ بِزِيْنَـةٍ يَسْـتلُّ مِنْهـا سِـحْرَهُ الْمَسْـلولا

لا بـدَّ أنْ يَبقـى وذاكَ لِحِكْمَـةٍ وَلَطَالمـا يَبقـى الْجَميـلُ جَمِـيلا

*****

في مسقط

وتَرَى الجَمَالَ وَمَنْ يَرَى بعُيونهِ ... لا مِنْ يرَى عنْ غَيرِهِ مَنْقولا
هيَ مَسْقطُ السمْراءُ سِرْيالية ... في كلِّ مَا يَهِبُ الجَمَالُ ذُهولا
تَرْمي هيَاماً في النُّفوسِ ومِنْ يَهِمْ ... فيْها سَيلْقَى حُبها مَبذُولا
تَسْرِيْ كَما يَسرِيْ الشَّهيقُ لأنَّها ... كرَزٌ وَلَيْسَتْ سائِلاً مَحْلولا
تَرْسو عَلَى سَفْحٍ يُلَوِّنُ رَمْلهُ ... شَجَرٌ يَمُدُّ صَفاءَهُ إكْلِيلا
وَتُجاوِرُ الْبَحْرَ الرَّؤومَ كأنها ... جُفْنٌ أَزاحَ عَنَ الْعيونِ سدُولا
وكَذا الْجِبالُ تَشُدُّ رَوْعةَ خِصْرِها ... بِحزامِهَا وَتَضُمُّهَا تَقبْيلا
هيَ جَنةُ الرحْمنِ لا تَعْرَى ولا ... تَخْشَى إذا ما صَادَفتْ أَيلولا
ولَكمْ تجَاوزُ في الْخَيالِ حُدُودَهُ ... فَترى بهَا ما يُعجِزُ التَّخْييلا

*****

في مسجد السلطان قابوس

والمسْجدُ الزاهيْ يُكَرِّرُ طَبْعَهُ ... دوماً فَإِنهُ يَرفضُ التَّبديلا
يَمْتدُّ في كلِّ الجهاتِ نشِيدُهُ ... وَيَجوبُها فَيُحَرِّرُ الْمغْلولا
يُبْنى عَلى ما لا يزُولُ وَيَحْتوي ... مَا لا يَكونُ وَيَعْتليْ تَهْلِيلا
يَرْقى عَلَى عُمُدٍ كَما لو أنَّهنَّ توائمٌ يَتَقاسمَنَّ حَميلا
غَلبَ الْحَدَاثةَ فالنُّقوشُ تَمرَّدتْ ... أَلْوانها فَتلألأتْ جَعْفيلا
كمْ لَوْحةٍ فيهِ تَشعُّ بِرَوْعةٍ ... أحْلى مِنَ الأُخرى وَأجْملَ طُولا
وَخَرِيْطةُ السُّجَّادِ تَحْمِلُ أنْهُراً ... بَينَ الْجِبالِ وَقدْ تَضمُّ سُهُولا
وكذلِكَ الْجدْرانُ تَلْبَسُ زُخْرفاً ... وَتُوَحدُ النَّحاتَ والإزْمِيلا

وكـذلِكَ الجَـوزاءُ تَسْـكُنُ مَعْهَـداً فِيــهِ لِتَنْشُــرَ عِلْمَـــهُ وَتَسِـــيلا

وكـذلكَ الْبَاحـاتُ فِيـهِ كَمـا الْمَرايـا فُصِّـلتْ أجْسـامُهَا تَفْصِـيلا

وكـذلِكَ الأشْـجارُ خَـيمَ ظِلُّهـا برحابـــهِ مُتَفرِّقـــاً مَوصـــولا

وكـذلِكَ الأوْرادُ تَمْشــيَ حولـهُ وَتَلُفُـــهُ كَـــيْ لا تَمَـــسَّ ذبـــولا

مَـا مِـنْ تَصَـاميمٍ بـهِ أوْ غَيرِهَـا إلا وَأَغْـــــوَتْ باقيـــــاً وزُؤولا

*****

وَهُــمُ العمـــانيونَ محْـضُ سُـلالةٍ لمْ تَمْتَـــزجْ بِشَـــوائِبٍ لِتَحُــولا

يَـأْتونَ مِـنْ أَلَـقٍ وَيَعْتَصِـرونَ مِـنْ كَـرزٍ أَجَـلَّ وَيَسْـكبُونَ شُـمولا

يَتَـدَاخَلونَ بِبَعْضِـهِمْ فَيُخَضِّـرونَ سَـــنابلاً أوْ أَزْهـــراً أوْ نِـــيلا

يَتسَـابقونَ كَمَـا الغيـومِ وفي التَّسَـابقِ يَسْـتوون شَـهَامةً وصَـلِيْلا

يَتَعَفَّفـــونَ وإنْ تَفَـــوَّهَ بَعْضُـــهِمْ يَتفوَّهـونَ مِـنَ الْكَـلامِ عُسـولا

وَالشِّـعْرُ مَهْمـا يَرْتَقـي لِصُـعُودِهِمْ لا يَسْـتَطِيعُ إلى السَّـماءِ وُصُـولا



أبحث عنه

رولا عبد الحميد

أبحث عنه

في مآقي القمر النعسان

وفي شعاع الشمس الغافية على وريدي

أبحث عنه في صدى روحي الهاربة

وفي جليد الدقائق على دفتري

وهو الغائب

هو أنتي التي تحوك وشاحاً لكلماتي

وأبحث عنه في أنا الضوء الخافت

وأحث الخطا لسناه

فتغيب ذراتي في غار غيابه

وأظل أحب اسماً له

اسم الذي أبحث عنه في متاهات يقيني

واخضرار شكي

في أيكة الظنون

وأظل أبحث والروح بالأحلام تلوذ

الروح هائمة في ربا الغيمة الهتون

أبحث عني

عن اسمي

عن هالات أقماره في شجوني

عن أمطاره

عن أسمائه

عن أنتي النائمة في أناه

هو السنا وروحي سئمت دجى غيابه

هو اسمي وأسماء قلبي

هو حروفي

ويظلّ موعدنا ..انتصار



جهاد سليمان

من أينَ يبتدئ البنفسجُ يا شآمْ ؟
من أينَ؟
والأرواحُ دانيةُ القُطوفْ
وهنا ترابكِ ما يزالُ
على انتظارٍ
كي يلوحَ الدّمُّ... دمّكِ
هازماً كلّ السّيوفْ
من أينَ والأمويّ ثكلانٌ
مُفارقهُ الحَمامْ
من أينَ يبتهجُ البنفسجُ يا شآم؟
إنّي عقلتُ
إلى ضلوعكِ خافقي وبهِ لغوبْ
فترفّعي
وتفاخري صبراً على وقعِ الخطوبْ
وليَ اليقين
مُعلّقاً في مهدهِ
ستحطّ في راحاتنا
كلّ الحَمائمِ من سلامْ
****

يا شامنا
ملقٍ على عتباتِ صدركِ جبهتي
آهٍ ومُنهمر
على شفتيكِ عمري صرخةً
وقريشٌ ائتلفتْ لقتلكِ من جديدْ
دقّتْ طبولَ الحربِ بينَ فخوذها
وأكفّكِ البيضاءُ
فوقَ رؤوسهمْ
هو ملحُ خبزكِ ما يزالُ
بملءِ ملء بطونهمْ
وسناكِ يخزلهمْ فقدْ
كانوا وما زالوا العبيدْ
يا شامنا
دمكِ المُراقُ على الطّوى
فوقَ الذّرا متأهّبٌ
متعطّرٌ
وشقائق النعمانِ زهوّ حضورهِ

ما زالَ نبضهُ بالحقيقةِ صارخاً
في كلّ أمداء الوهادْ
ما زالَ ينبضُ بالبسالةِ صاهلاً
في كلّ وادْ
يا شامنا
يا أوّلَ الفجر البهيّ
وآخر القلعات في طولِ البلادْ
مهما بنا
عصفتْ رياحٌ من سرابٍ
من ربيعْ
لا لنْ نضيعْ
وإنِ انحنتْ هاماتهمْ جمعاً
يُسربلها الخضوعْ
لولا انحنتْ في مشرقٍ
في مغربٍ
لنْ تنحني جبهاتكِ السّمرِ الجّعادْ

يا شامنا
قدْ كانَ دربكِ للجليلِ محتّماً
وبهِ انتظارْ
فتحازبوا
وتناكبوا
أعرابُ قد لبسوا العروبةَ زينةً
وقريظةٌ فيهمْ تديرُ رؤوسهمْ
ولها القرارْ
يا شامنا
مهما تطاولَ ليلُنا
لا بدّ داحرهُ ومُجْليهِ
-برغمِ حلوكهِ-
ضوءُ النّهارْ
ولنا تواريخٌ على جبهاتِ شمسٍ
لمْ تزلْ موروثةً
رَفلتْ على هدبِ الزّمانِ بثوبها
فاخضوضرتْ عينُ الفَخَارْ
كنّا بتشرينَ القريبِ
وظلّ موعدنا الجديدُ الانتصارْ

****



رسالةٌ إلى أخي في بغداد

الذكرى الـ 19 الاحتلال الأميركي للعراق

عبد الناصر الجوهري

شاعر من مصر

لا تأسفْ
لو سُرِقَ المُتْحفْ
ليس مُصادفةً؛
أنْ تُمْحى مِنْ فوق الجُدْران هزائمهمْ
والتاريخُ الكاذبُ منْهم نتلقّاه
ليس مُصادفةً
لو مرقوا؛
وأزالوا السَّبْيَ المنْقوشَ،
البارزَ فوق جداريَّةِ "بابلْ "
تركوا الأبوابَ بلا أقفالٍ؛
لولوج المأجور القاتلْ
لا يشْفعُ مذْهبُ،
أو طائفةٌ
كى نطْعنَ - وقت قدوم المُحْتلّ علينا -
فيما بايعناه
فالنِّفْطُ تباكى
حتى انفطرتْ عيناه
وسوادُ الشَّام توارى
حين أصرَّ "قُريْشيٌّ" أنْ يتولاه
من أحضَرَ جنّيًا "ماسونيًّا "
لا يقدرُ أن يصْرفه
حين يفرِّقُ بين بيوتِ اللّه
"إبليس" مِنَ الجنِّ،
مِنَ العصْيانِ عرفناه
الجنُّ مِنَ النَّارِ استُحْضر،
والنــارُ إذا أكلــتْ تلْــتهمُ الأخضــرَ
واليابسَ،
من ذا استدعى قرْنَ المأساه؟
ماذا يجْمعنا في العيش المُشْترك الآن؛
لننكر معناه؟
الجنُّ تلبَّس حين نراه
نيرانُ "المارينز" بـ مقْبرةٍ "لسلام الوادي "
حتماً للقتلى ستخلِّفْ
تدعو شركاتِ الجُنْد المُتطرِّفْ
لا تأسفْ
أكْشاكُ حراسةِ "كركوكَ" ..

تغازلُ في نوبتها قمرًا
وتخافُ مِنَ الليل النازحِ أنْ ينزفْ
فـ نوافيرُ شوارعِ حيِّ "المنْصورِ"
امتلأتْ حُزْنًا لا ينشفْ
سوق "المُتنبِّي" اكتظَّ المارةُ فيهِ،
لأجل الكتب،
الشِّعْر ؛
مجلات تراثي المُرهفْ
شرْبةُ ماءٍ لــ ظماءِ حُسينْيَّاتي لا تُسْعفْ
ماءُ "البصرةِ" في "الكرْمةِ" مثل التاريخ
نجا
لم يتحرَّفْ
وفواختنا لو سقطتْ برصاص قراصنةٍ
تُمْعنُ في القتل،
وتُسْرفْ
لن تجتاحَ فضاءاتِ بداوتها
لن تتمايل في مشيتها
ثمَّ ترفرفْ
لكنْ قد تتعالى،
وتغنِّي
فوق مذاهب ثأْرٍ أجوفْ
يا لفراسةِ (دجلة) ..
يا لمواجعِ قلب الشعراء المُرهفْ
لا تأسفْ
حول النَّارِ.. سنشربُ شايًا بالنعناعِ
ووسط أناشيدِ الغُربةِ..
نرشفُ ما نرشفْ

هذا فجرٌ يفْرُخْ
هذي الألفاظ توارثها "الجاحظُ"؛
لو دقَّقتُ طويلًا
في نطق الأحرفْ
فإشاراتُ مرورِ (الكوْفةِ)..
ترسلُ شاحنةً مُتْعبةً لليلِ الخانعِ..
مَعَ أوَّلِ ضوْءٍ
يزحفْ
ماذا تحملُ قافلةُ العسْكرِ؛
حين ينامُ أبو "سفيانْ"؟
من قال لــ "تمثالِ الحريَّةِ"
إنَّ المسجدَ آمنُ، والدَّارُ
وإنَّ العتَبَاتِ أمانْ؟
هل يُغْزى وطنٌ
ويشقُّ نطاقَ العيرِ.. لــ نصفينْ
نصفٌ للمنطقة "الخضْراء" ..
و نصْفٌ للعتقِ الضائع من بيع النِّفط،
وشق الصفِّ بــ "شطِّ العرب"؛
حين تلاقى في الماضي حُزْنُ النَّهرينْ؟
لا تأسفْ
فلصوصُ "الفايكينج" تصْحبهمْ ..
لا تعرفُ وجهتها
لا تعلمُ أنّ القوسَ العربيَّ بنَبْلِ الموت
سيرتدُّ إليهمْ
لو يُقْذفْ
و"السَّمَّاعون الكذبَ" اندسوا بنفس
سراويل الماضي

يمحون السَّبيَ،
ولا يخشـون الشَّـعبَ المشْـغول بـأخذ السُّلطةِ
مِنْ مُتسلِّفْ
والهُدْهدُ.. ما أضحى يحملُ أخبارًا
واستسْلمَ "عِفْريتٌ للفصلْ السَّابع"،
"للفيتو "المُجْحفْ
والنُّملُ .. يخافُ "مُشاةَ البحريَّة"،
يدْخلُ للثُّكناتِ كعادته
يرجفْ
و"الأسْباطُ" تراهن حول استسْلامي
بـ قميصٍ يمْلؤهُ الدَّمُ،
تقسمُ أنَّ الذِّئبَ اعتاد القتل،
تحصَّنَ بالوادى المُعْشِبْ
أتذكّرُ حين كتبنا
فوق حوائط "بغْداد"
بأنّ "المُتنبِّي" فحْلٌ من عظماء الضَّاد..
حاصره الموتُ،
ولم يهربْ
أتذكرُ حين تراشقنا
بقصائد شِعْرٍ لـ "جرير،
أو "أخطلْ"
أتذكّرُ حين كتبنا
أنَّ "عليًّا" بسط رداءَ العدْل،
على أيدي - نفس - خوَارجهِ يُقتلْ
أتـذكرُ حـين قرضـنا أشـعارًا ألَّفهـا
"دعْبلُ" عن آل البيتِ،
وأشْعارًا عن محْبوبتنا فى "الفلوجةِ" ..
حين مررنا قُرْب "النَّجفِ الأشرفْ"
أتذكّرُ.. أعْمدةٌ لإنارة دارات الفقْهِ،
فما ارتحلتْ "للكوْفةِ" إلا قافلةٌ من نسْل الزَّهراءْ
وانقسمتْ عينُ الأُمَّةِ بين عشيَّاتِ الفُرقاءْ
أتذكّرُ..
خيلَ الغاصبِ "هولاكو"
حين تلوكُ نتاج العلماءْ
أتذكّرُ..
حين اجتازتْ أتباعُ القاتل كل الأسوارْ
أخْذُ البيْعةَ ورَّطنا في قتل الأحرارْ
ويشقُّ عصا الطَّاعة مُحْتلٌّ
في غفلة توريث الأمصارْ
والصِّبيةُ تعرفُ وجْه المُحتلِّين،
وليستْ لتفرِّقَ بين "التتريِّ"،
ولا بين "الأمريكيِّ" المُتعجرفْ
وإذا اشـتدَّ القصْـفُ علـيهمْ تقـرأُ في المُصحفْ
أتذكّرُ..
حين أكلنا أسْماكًا جفَّفها الخوفُ،
وحينَ رأينا جِنِّيَّ الفُرقةِ..
لا يُصرفْ
كم كانت "أورُ" مصبُّ فُراتي بالأمْسِ
تهبُّ علينا
منها نسماتُ خليجٍ عربيّ
كـم كُنَّـا بالكتَّـابِ نـدوِّنُ فـى كـلِّ

دفاتِرنا
كيف "النمروذ" المُتغطرس روَّج للعهدِ
الوثنيّ
لكن فارقنا الخيلَ الأندلسيَّةَ،
لو عادتْ نعقرها وسط الحيّ
مازلنا نقتتل الآن،
ولو نادينا وقف القتل الأعمى؛
لرفعنا المُصْحفَ فوق سيوفٍ
يأمرها أمويّ
وكيف نودِّعُ كلَّ جنازاتِ الشُّهداءِ
بأطواق الحُزْنِ،
وبالدمعِ القبليّ
أخبرنا نقْلُ الرَّاوي:
سرْجُ المُهْرِ عراقيّ
عرجونُ النَّخلِ عراقيّ
الطَّمْيُ عراقيّ
عجْزُ البيت عراقيّ
صحْنُ الدار عراقيّ
القلبُ عراقيّ
مِلْحُ الأعراس عراقيّ
لا أنظرُ مِنْ ثُقْبِ دنانير هزائمنا
أنْظرُ من ثقبِ جدارٍ للمشْفى،
ألمحُ مجْدًا يتلوَّى من وجعٍ فوق سريرٍ
أسفنجيّ
وسط ركام قنابل فسفور أبيض
أمِّي لا تعرفُ جلْبابي،
رنَّةَ صوتي
أمِّي حاصرها الفشلُ الكلويّ
نفسُ الدَّاناتِ تحاصرنا
و كوابيسُ الآباتشي
والليلُ العنْقوديّ
أخذوا غضبي للمخْفرِ..
وبحجةِ حظرِ التجْوالِ..
ومقْلاعي صادرهُ الشرطيّ
ما زلنا نعشقُ تنغيم الكركيّ
طابت كل جروحي
لو طاب عراقي؛
أنسى جرحي الأزليّ
قد يتألم جُرْحٌ لمكونه الإنسانيّ
لكنْ وطني في الإثنيات عراقيّ
وطني من كل الأعراق عراقيّ
وطني في كل مذاهبه،
وطوائفه
- في العيش - عراقيّ
قد يُرْهنُ ريشُ النِّسرِ
تُباعُ حضارته بمزاداتِ الكاوبويِّ،
ويُحرقُ طوْطمُ آخرُ هنديّ
لكن ما بالُ العربيّ
قدَّاحتهُ تُشْعلُ "سيجارَ" الشجبِ العلنيّ
لكنْ؛
لا تقدرُ أنْ تصْرفَ هذا الجِنِّيَّ.

كانون يا...

أ. غسان كامل ونوس

كانونُ يا كانونُ
والدنيا شؤون أم شجون..؟!
هل أنتَ وقعٌ قارسٌ
يمضي إلى أجلٍ
ومسرى
أم زمانٌ غصّ من ضنكٍ
ودفلى؟!
أم قضاءٌ محكمُ الأهواءِ
و"العرشِ المصون"؟!

أرنو إلى فَوْدَيك
منذورَينِ للأنواء والشكوى
وغرّتكَ استباحتْها السنونْ

أنا ما عهدتكَ قانعاً
بالزهدِ من ومضٍ
ومن وقع الهتونْ
و"الصحو في كانونَ
تلبَسُهُ الظنونْ!"(*)

رعشٌ وحشرجةٌ
وحرقةُ أنفسٍ تعبتْ
ووخزٌ في شهيق الروح
لسعٌ كالصقيعْ
عرجَ المَسيلُ
وجدولٌ
أرِقتْ ضفافُ نشيجهِ
الصادي
ويقرقرُ الوادي بلا زرعٍ
ولا ألقى على الينبوعِ ورّاداً
ولا خبرٌ عن النائينَ
والراؤونُ ملّوا

(*) إشارة إلى مَثَلٍ معروف: صحو كانون وراه ظنون!

من رحى التحديقِ
و"الشجرِ الذي يمشي"(*)
إلى بيّارةِ الحيّ العتيقةِ
ما استفاقَ الروعُ من ظمأٍ
ولا "دَلْفٌ" يسلّي
أو دعاءُ الرعدِ والتسبيحُ
أو ترتيلةُ الفجرِ العنيدِ
ولا شكاياتٌ
وعينُ السفحِ مرمَدَةٌ
ووقدٌ في الضلوعْ

*

أنا ما عرفتكَ قانطاً

من أيّ فجٍّ
هبّتِ الريحُ
اغتنمتَ
معابرَ الوجعِ الأليفِ
على ذرا التلويحِ
باغتهُ السؤالُ ولا جواب:
ما الرايةُ الـْ جنحتْ؟!
وما فتواكَ
أو حكمُ الشريعةِ في خروجكَ
كاليبابْ؟!

رفقاً بأحداقٍ تتوق إلى القيامةِ
في فيوضك تتجلي
رفقاً بأشلاءٍ
يعزّ على بقاياها
طوافُ "الآلةِ الحدباءِ" -
آهاتٌ تندّتْ عن فتاوى
أو خفايا آيةٍ
أو زفرةٍ
أو رعشةٍ
أو رميةٍ عمياءَ -
لا عذرٌ ولا...

رفقاً بأبناء الحياةِ
تناوبوا
نَخْبَ العكارةِ والجفاءِ
بلا حياء!

يا ثوبَكَ المربدّ من وقع
النداءِ المرِّ
أو نوحِ الثكالى
في العراءْ

يا بُردكَ الموشومَ كالسحر الخفيِّ
بباب كهفٍ مزمنٍ
وثُلومُ عمرٍ للشقيِّ

(*) إشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة.

تغورُ
في اللحمِ الطريّ

يا أفقكَ المخبوءَ
خلفَ مدارجِ الغيمِ الملبّدِ
بالوعودِ وبالنكولْ

يا ظلّكَ المرتدَّ
كالتربِ العصيّةِ
-والمُنى ناستْ -
على الأجداثِ
عاجلها الأفولْ

*

الآن تأتي مشبَعاً
كعهودِكَ الْـ مرّتْ
ولكنّ الضحايا قُصَّرٌ
أو نازحون من الحياةْ

الآن أبحثُ في شحوبكَ
عن يقينٍ
أو تعاويذِ الدعاةْ
والأرض وعرٌ
والنجوعُ كمائنٌ وأسنّةٌ..

أينَ القطيعُ
وأينَ شرذمةُ الرعاةْ؟!
والنعجةُ الْـ كانتْ
سبيلي للخروج إلى الدنى
هجرت حياضي
أو سباها الغزوُ
أو سُفحتْ على شرفِ القبيلةِ
كالأضاحي
أو ربوعي أقفرت..

والدار لم تسلمْ
ولم تسعفْها أسوارٌ
وأشعارٌ
وحرّاسٌ برسم البيع
والسهوِ المبكّرِ
والشواردِ والسعاةْ

الدارُ لم تسلُ حجارتُها المنيعةُ -
كم تكسّرتِ النصالُ
وكم تناومتِ الرياحْ!

الدار لم تغفُ
ولا أَمِنَتْ

وكانت كالذين تعلّلوا
وتدلّلوا
مشغولةً
بظلالِ من مرّوا
ومن أمّوا
شغافَ حنينها
ومن سكتوا عن القولِ المباحْ

*

إنّي أنا "المجنونُ"(*)
-يا كانونُ -
لا بيتٌ ولا كوخٌ أكَنكِنُ
في خوافيهِ
ولا زيتٌ يحنُّ إلى السراجْ

لا نومَ
والصحوُ استراقٌ من
كوابيسِ الحقيقةِ
لا سياجْ

في الركنِ موقدةٌ
تفحُّ تناذراً
من أينَ آتيها
-وآتيني -
بوَحْوَحَةٍ
ووَشوشةٍ
وحرحرةٍ
ونبضِ حكايةٍ ضاعت
وطيفٍ أثملَ السمّارَ
لا شحّارَ
في الرمدِ المقيمِ
ولا انبلاجْ

*

بارت سجايا القومِ
والضحكاتُ ناستْ
والرؤى هجعتْ
وغار الحبْوُ
واللثغُ المعرّشُ
في الحنايا

وتقزّمتْ عندَ المَفارقِ
لفتةٌ أُنسيّةٌ
وعلى الثنايا
والجذوعِ بقيّةٌ
من بوحِ
من كانوا عذارى!

(*) إشارة إلى القول المألوف: كانون.. كنّ ببيتك يا مجنون!

والدربُ تشكو
سحنةَ الخطوِ الغريبِ

وفي الحواري والسفوحِ
مواسمٌ شردتْ
ونهداتٌ
وهلوسةٌ
وأنفاسٌ حيارى..

*

كانونُ يا...
مجنونُكَ
احتارتْ فصولُ الصبرِ
في عينيهِ
وارتاعت أراجيح الأنامْ

وتلمّظَ الحتفُ المُرابطُ
واستحالَ الهتكُ والتجريحُ
ألهيةً وسلوى

مجنونكَ
اختالتْ حدودٌ أُشرعتْ
في بؤبؤٍ
حامت على جفنيهِ
ألوان الظلامْ

*

أتفيّأُ الغيمَ الشريدَ
وومضَه
الأشهى
برغمِ مطارقِ الخوفِ
الموقّعِ
في دواجي الهمِّ
والأرقِ العنيدِ
ولدغةُ الذكرى تصولْ
وصهيلهُ المحمومُ
قافلةٌ من الرجمِ المعربدِ
في يقينِ الموجِ
"لا بطلاً أخاكَ"!
ولا سواكْ!

أتُراكَ في حمّى التصبّرِ
والتأسّي
في حنينِ الهجعةِ
انهدّتْ
أنيناً
في خلايا الوقتِ
والبوحِ المسجّى..
تستزيدُ من الشراكْ؟!
ورؤى التسابيحِ استطالت
في مسامِ الزهدِ

والشكوى
ووقدٍ لا يطولُ
ولا حَراكْ!
*
أمشي على وخز السؤالِ
انداحَ مع ميزابِ غفلتيَ
المقيمةِ:
هلْ ألاقي في مآقي الحزنِ
مُزناً
لاتّساعِ الهمّ
في أفقِ التنائي؟!
هل على شوك التخوم
براعمٌ
وشذا يُعتّقُ
والرياحين السخيّةُ
تتّقي خفرَ الشحوبِ
وتستقي نسغاً فتيّا؟!
هل يستجير القلبُ
بالأنفاس حانيةً تعرّشُ
في أديم الشهدِ
كالموّال
منسرباً عليّا

وهل الفصولُ تداولٌ
والنعْمَيَاتُ رواجعٌ؟!
في البال بعضٌ من سويعاتِ
الرضا الجذْلى
كثيرٌ من لهاثِ الوجدِ
والدفءِ الحنونِ -
وسندسُ المرجِ الخضيلِ
وفتنةٌ..
في البال رجعٌ
للحكايات الأليفةِ
واشتعالُ الهجسِ بالأحلامِ
دنيا من رحيق
هل في نثارِ الوقتِ
أو وقعِ القضاءِ
تهجّدٌ وتأمّلٌ؟!
وعلى سفينِ العمرِ
-يمضي في تنكّسهِ -
مآباتٌ مؤجّلةٌ
فهل تحنو الطريق؟!



إشكالية الاتصال والانفصال في (مسرح اللحظة) لعز الدين جلاوجي

أ. صباح الأنباري

الكلمةُ أو المقدمةُ التي افتتحَ بها عز الدين جلاوجي كتابه الموسوم (**مسرح اللحظة.. مسرديات قصيرة جداً**) أكّدت على مهمةِ إيصال مفهوم (**مسرح اللحظة**) بوصفه عملية تجريبية حاولت الانفلات من أسر المسرح/الخشبة، وتأسيس مساحة فنية خاصة بها على الورق شكلاً، ومضموناً، واصطلاحاً.



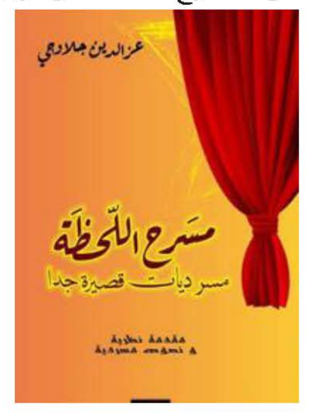
ومن المهم بداية الوقوف عند المصطلحين الجديدين وإلقاء نظرة عامة على سابقين لهما وهما: (**قصرحية**) الكاتب العراقي الراحل محي الدين زنكنة (**أوراقي**) و(**سي مسرحية**) الكاتب السوري عبد الفتاح رواس قلعه جي (**الطريق إلى السدرة**) والاثنان لم ينفصلْ عنوانُهما عن اسم قرينِهما الأساس (**المسرحية**) في الأولى جاء المصطلح من مفردتي القصة والمسرحية بعد وصل بعضهما ببعض ليكوّنا (**قصرحية**) أنجبت لنا نوعاً فنياً قد يكون غير مسبوق لم يقتصر على الشكل حسب، بل وعلى روحية كلا الفنين معاً.

أما الثانية وهي (**الطريق إلى السدرة**) فتولدت من قطع الحروف المكملة لمفردة سينما والاحتفاظ بحرفين منها فقط هما السين والياء أضيفا إلى الكلمة القرينة مسرحية لتكونا معاً (**سي/ مسرحية**) وأهم ما في هذا النوع هو استخدام تقنية السينما كعنصر رئيس ومتوازن مع تقنيات النص المسرحي عندما تتعذر عليه بعض الحلول البصرية. إن هذا الاتصال والمزاوجة في كلا العمليتين: (**القصرحية، وسي/مسرحية**) أكدتا للقارئ على أن الانفلات من استقلالية كل منهما كفنين

منفصلين حتمته ضرورة اتصال بعضهما مع بعضه الآخر ضمن موازين محددة في إطار حداثي مطلوب تجريبياً.

وثمة تجربة أخرى سبقت هاتين التجربتين قام بها الكاتب المصري الكبير توفيق الحكيم وأطلق عليها مصطلح (**مسرواية**) وفيها زاوج الحكيم بين المسرحية والرواية مولداً عنهما نوعاً جديداً تجسدت آلياته في نصه (بنك القلق) ومع أن تجربة الحكيم تقدمت على باقي التجارب الأخرى ريادياً إلا أنها لم تحقق غرضها الفني كاملاً فظل السرد متنحياً بعض الشيء عن نصفه الآخر (المسرح) وباعثاً على الملل في أغلب مواضعه داخل النص، ووجدت أن من الممكن الاستغناء عن قراءة السرد، والاكتفاء بقراءة الحوار المسرحي فقط. وعندما أخرج هذا العمل كدراما فإن المخرج اعتمد على الجانب الحواري، واستفاد من السرد كإرشادات خارجية. ولو قيّض لي إخراج النص يوماً ما فإنني سأقوم بإزاحة السرد أولاً والاشتغال على جانب الحوار ثانياً. وإذا كان لا بد من توصيفِ ما قام به الحكيم في هذا المجال الابتكاري فإننا نقول إن السرد والحوار جاءا بشكل تعاقبي في (بنك القلق) ولم يكونا متداخلين، ولم يتم التزاوج بينهما لخلق مولود جديد بل جاءا على وفق رغبة الحكيم في توليد نوع أدبي جديد، ودافعه نحو تحقيق شكل غير مسبوق مع أنه كان مسبوقاً أوربياً، ومتبوعاً عربياً.

أما استحداث مصطلح (مسرح اللحظة) من الكاتب المسرحي عز الدين جلاوجي فإنه فصل ما بين كلمتي مسرحية وسرديات، ثم تعامل مع مفردتي (**قصيرة جداً**) ليربط المصطلح الجديد بالقصة القصيرة جداً كفن سردي محدث من شأنه إضفاء الشرعية على نصه (**المسردي**) الجديد مع أنه لم يستقل أو يستبعد المسرحية عن مصطلحه الجديد تماماً، عندما جعل عنوان الكتاب مبنياً على ثنائيةٍ طرفها الرئيس هو (مسرح اللحظة) وطرفها الفرعي هو (**مسرديات**) وتتشابه هذه المفردة، لفظاً وإيقاعاً، مع مفردة مسرحيات ولكنها تظلّ منفصلة عنها بمسافة ملائمة، والمشترك بينهما هما حرفا الميم والسين، والسين هو صلة الوصل الوحيدة بين المسرحية والسرديات في آن واحد والتي تتجسد غايتها في التركيز على أن هذه (**المسرديات**) مرتبطة برباط وثيق مع المسرح وتحديداً مسرح اللحظة. فما هي حقيقة ذلك الاتصال والانفصال اللذين اشتغل الكاتب عليهما ونجح أو أخفق فيهما. يقول في مقدمة كتابه إنّ:



"مسرح اللحظة أو مسرديات قصيرة جداً المصطلح الأول للفعل والثاني للقراءة، حتى نزيل إشكالية مصطلح مسرحية، والذي يربكنا ويوقعنا في اللبس فلا نعرف أن ننصرف إلى النص المكتوب أم إلى العرض على الركح".

وهنا تقع أولى إشكاليات المقدمة التي يبدو أنها أرادت الفصل بين الفعل المسرحي وفعل القراءة ولكن بحدودٍ خجولةٍ بعض الشيء. إنه يقدم لنا نوعاً فنياً بعيداً عن الركح ومستقلاً عنه، وفي ذات الوقت يريده متصلاً به فمنحه صفةً مسرحيةً تبدو خالصةً هي (**مسرح اللحظة**) وهنا يطرح السؤال نفسه أذا كان الكاتب لا يريد اللبس بين الانصراف إلى النص المكتوب أو إلى العرض على الركح، ويبغي إزالة "إشكالية مصطلح مسرحية" فما مبرر اتصاله مع المسرح وقد استعاض عنه بتوسعه في تقنيتي الوصف والسرد، وهما عنصران سرديان بامتياز، وحسب زعمه "دون أن تجرح كبرياء المسرح"؟ ثم يستنتج بعد هذا قائلاً: "فكانت المسرحية مصطلحاً قائماً بذاته يجمع بين السرد والمسرح ويهيئ النص للقراءة من المستوى البصري إلى استحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح".

وإذا كان الأول، كما ذكر، مقتصراً على الفعل فقط فهل يختلف عنه في حالة القراءة؟ أقول إن الفعل في الحالتين هو الفعل نفسه لا غير. المسرحية التي لا تحتوي على الأفعال ليست مسرحية سواء أكانت مقروءة أم ممثلة على خشبة المسرح. وسيان بين النص المقروء والعرض المنظور لأن الثاني يعتمد على الأول فمن دون نص مسرحي مقروء لا يمكن إيجاد نص عياني معروض، هذا إذا استثنينا الأعمال ذات الطابع الابتكاري المباشر على ندرته.

ويقول في موضع آخر: "وبهذا يكسب المسرح أيضاً قرّاءه وقد خسرهم لقرون من الزمن في ظل دكتاتورية مارستها الخشبة على النص، ومارسها المخرجون على الأدباء" ظناً من الكاتب أنه هو أول من كسر هذا القيد الثقيل في الوقت الذي يعرف الكلّ أن برنادشو هو أول من فكر وعمل على كسر هذا القيد بعد أن رأى تكدس النصوص عنده وعند كتّاب المسرح بشكل عام وانتظار نصوصهم دورها في طابور طويل لارتقاء الخشبة، وقد لا يصلها الدور على الإطلاق. لقد جعل برنادشو النص المسرحي غير مخصص للمشاهدة من على الخشبة حسب، بل جعله يتشارك مع الخشبة بقراءة ذهنية/ بصرية/ تخيلية. مع برنادشو يختلف الدافع إذن عن عز الدين جلاوجي الذي تولّد عنده من رغبة ملحةٍ ليس إلا وهو القائل:

"ومن هنا يمكن أن نشير إلى أن مسرح اللحظة/ مسرديات قصيرة جداً دافعان الأول ذاتي وهو رغبتي الملحة والدائمة في خوض تجارب إبداعية جديدة"، والثاني "إيماناً مني أن الإبداع الحق هو ما كان تجريبياً أي تجاوزاً للمألوف، إنه إضاءة مستمرة للمظلم في مجاهيل التخييل لدى الإنسان".

وعن (**اللحظة**) وخصائص مسرحه الجديد يعتقد أن تلك الخصائص تقوم على التكثيف مكاناً وزماناً ولغة ومشهداً وعرضاً وشخصيات لا تتعدى الثلاثة في أقصى تقدير وربما غاب عنه وجود المسرحية القصيرة جداً وجهد كاتبها صموئيل بيكت على وجه الدقة والتحديد، وهي غاية في التكثيف ومن شخصيات ثلاث فقط وتعتمد اللحظة في إنشاء مادتها ولنا في مسرحيته (يأتي ويذهب) مثالاً على ما نقول، وهي من المسرحيات التي لا تزال تقرأ وتعرض أيضاً. ومن أجل الوقوف عملياً على مسرح اللحظة سنحاول البحث داخل النصوص التي كتبت على وفق منظور جلاوجي الخاص بمسرح اللحظة ومنها (الطريق) والتي يشي عنوانها بنفسه عن نفسه، ويشير إلى أن النص يتعلق به، وإن تفاصيله تتمحور حوله، والسير عليه وصولاً إلى هدف ما تختاره الشخصية نفسها، وتقرر صلاحيته للسير كوسيلة للوصول إلى غاية محددة في ذات الشخصية أو لأقل الشخصيتين لأن النص متأسس على شخصيتين تقاسمتا السير على الطريق وإن اختلفتا في اتخاذ الاتجاه الملائم لكل منهما في نهاية الأمر.

النص قصير جداً كما قرر الكاتب هذا سلفاً، والسؤال هنا هل يمكن اعتباره نصاً مسرحياً؟ نصاً قصصياً؟ نصاً مسردياً؟ أم نعتبره نصاً عائماً؟

من حيث الشكل يقترب النص إلى حد ما من شكل القصة القصيرة جداً والتي تحتوي على حوارات وإن غطت أغلب مساحتها إلا أنها تستبعد أن يكون هذا الحوار مسرحياً لخلوه من التناقض الواضح الذي يدعمه ويشيّد عليه سلماً للوصول إلى الذروة، وهو حوار أفقي (**غير تصاعدي**) ولهذا يستبعد من خانة الحوار المسرحي المنطوق ويصب في خانة الحوار القصصي الملفوظ. وهو لهذا وذاك يمكن توصيفه على أنه سرد حواري غير مفروض، ولكنه مفترض على أية حال.

قصرُ النص وفكرتُهُ أكدتا على أن شكله وإن اتخذ من القصة بناءً، ومن الحوار أداة للبث دعما عملية اجتراحه نوعاً جديداً بعيداً عن النص المسرحي، وقريباً من السرد القصصي. وإن ما فعله الكاتب في هذا النص هو اشتغاله على بث ملاحظاته وهي خارجية في حالة النص المسرحي (**ملاحظات وإرشادات الكاتب**) وجعلها داخلية في حالة نصه المبتكر فاستبدل ملاحظات الكاتب بملاحظات

الشخصية، وعلى سبيل المثال يقول في نص (**الطريق**) على لسان إحدى الشخصيتين: "دفعني بقوة غاضباً" بدل القول: دفعه بقوة غاضباً وأيضاً: "بالغ في صرخته وهو يجذبني نحو طريقه" بدل القول: يبالغ بصرخته ويجذبه نحو طريقه" فالمتكلم هنا ليس الكاتب (**أنا ضمير المتكلم**) وإنما هو ضمير الشخصية نفسها. هكذا أراد الكاتب منح نصه انفصالاً مطلوباً عن تقليدية راسخة في الكتابة المسرحية، لكنه سرعان ما تخلى عن هذه الطريقة ليعود إلى التقليد في كتابة الملاحظات الخارجية، ويعيد شخصية المتحدث تحت يافطة (**أنا ضمير المتكلم**) يقول على سبيل المثال في بداية نص (**حضرتي وحضراته**):

"وقف من كرسيه يترقب رفيقه القادم بكل شوق، كان الوقت صباحاً وقد أخذت المقهى زينتها، موسيقى خافتة تنبعث من الداخل، تصافحا بحرارة، وجلسا" وهذا توصيف خارجي بصيغة (**أنا ضمير المتكلم العارف بكل شيء**) ويقول في نهاية النص: "ثم يتوقف فجأة والباب يصفق خلفه" وهذا توصيف خارجي جاء بصيغة أنا العارف بكل شيء أيضاً.

ولا نعرف سبباً لهذه العودة إلى التوصيف المسرحي التقليدي الذي اشتغل على إزاحته من نصه الأول (**الطريق**) واتبعه في نصه الثاني (**حضرتي وحضراته**) ثم عاد إلى إلغائه مرة أخرى في جملة:

"صافحني مرة أخرى ".

ويبدو أن الكاتب وقع في هذا التذبذب سهواً، أو أن فكرة التجديد لم تترسخ بعد في نصوصه الأولى بشكل متكامل.

لقد انتهى نص (**الطريق**) نهاية فاجعة بسقوط الشخصيتين صرعى دون حراك وهذه النهاية هي الموقف الدراماتيكي الوحيد داخل النص. فهل بعد هذا العرض يمكننا اعتبار النص مسردياً متضمناً على السرد والمسرح في آن؟ وهل يمكن إدراجه في (مسرح اللحظة) نأمل التوصل إلى حل في نص آخر. وعلى صعيد النهاية فإنها لا تختلف كثيراً عن سابقتها فرجل (**حضرتي وحضراته**) الثوري يتخلى عن ثوريته ليحابي المسؤول العسكري في لحظة وصوله وما إن يغادر المسؤول يعود لصديقه كاشفاً عن سبب محاباته فيقول:

- ما نفعل، كلاب يحكموننا بالحديد والنار، ولكن سنثور عليهم

ثم يتوقف فجأة والباب يصفق خلفه

وفي كلا النهايتين ثمة ضرب من الإحباط، والتشاؤم، واليأس الذي يغلق الطريق على شخوص النص ويتكرر هذا في نهاية النص الموسوم بـ(**المتاهة**) أيضاً إذ يجري الزوج خلف زوجته بعصاه" حتى يختفيا في الغرفة المجاورة" ولا بد لنا من الإشارة إلى أن النصوص السابقة كلّها واللاحقة أيضاً قد التزمت بمساحة اشتغالها فكانت قصيرة جداً.

ثمة أمر آخر ألا وهو أن لكل شخوص المسرحيات أسماء أو رموز خاصة تشير إليها، ولكن في هذه النصوص (**المسردية**) تختفي الأسماء والرموز، وحتى عندما تتحاور مع بعضها فإن علامة الشارحة (-) هي التي تفرز هذا الحوار عن ذاك تماماً كما يفعل كاتب القصة القصيرة القصيرة فالشارحة هي ما يستعيض بها الكاتب عن مسميات شخوص النص. وهذا ملمح آخر يشير إلى أن هذه النصوص قد تخلت عن قرابتها من المسرح ولم تتخل عن قرابتها من القصة القصيرة، ويمكن اعتبارها قصصاً وإن أراد الكاتب أن تكون مسرديات لأنها تتضمن على أغلب عناصر القصة من تكثيف واختزال ومن وصف ولغة موحية ودلالات علاماتية محددة.

أخيراً هل تبنى هذه النصوص على فكرة ما كما هو الحال في المسرح؟ أم تستبعد الفكرة تماماً؟

نصوص (**مسرح اللحظة**) التي اطلعت عليها لم تعنَ بفكرة ما كما هو الحال في المسرح التقليدي والمحدث أيضاً. وهي في عمومها تتأسس على مواقف فقط، وتبنى على هذا الأساس الذي يميزها عن بقية النصوص الدرامية والسردية. فالنص الأول بني على موقف الشخصيتين من الطريق وهما موقفان متشابهان أول الأمر ومختلفان في نهايته، والنص تمحور حول هذين الموقفين. والنص الثاني تمحور حول الموقف من الثورة وتذبذب هذا الموقف بين شخصية الصديق وصديقه. والنص الثالث بني على موقف الزوج من زوجته. والرابع بني على موقف خيانة الزوجة وهكذا نجد أن كل نص من هذه النصوص (**المسردية**) بني على موقف أو موقفين لا يمكن عدهما أفكاراً مسرحية.

عموماً هذه النصوص تحتاج إلى ترميم بسيط لتتحول إلى ما دعاه الكاتب (**مسرديات قصيرة جداً**) وتقع تحت مسمى كبير هو (**مسرح اللحظة**). ولا يسعنا في نهاية المطاف إلا أن نشيد بجهد الكاتب المسرحي عز الدين جلاوجي، ومحاولة ابتكاره لنوع جديد من الكتابة التي أطلق عليها (**مسرديات قصيرة جداً**) ونثني على تبلور ابتكاره من خلال إصراره على الاستمرار بكتابة نصوصه الجديدة وفقاً لرؤيته لمسرح اللحظة وفي هذا شيء جعله مميزاً عن بقية التجارب الابتكارية للكتّاب الذين أشرنا إلى نتاجهم الابتكاري والتجريبي نوعياً. والذين لم يقدموا لنا سوى نص لا يزال يتيماً محروماً حتى من أخوة تسانده في تثبيت مواليدهم اليتيمة.



ديب علي حسن في: «ثنائية الثقافة والإعلام من الرسالة إلى الاستلاب»

أ. حبيب الإبراهيم

- **الثقافة والإعلام جناحان للمواجهة الفكرية، وهي أساس أي انتصار ...**
- **اليوم لا ثقافة بلا إعلام، ولا إعلام من غير رسالة ...**

بالرغم من كل الصعوبات، ووعورة الطرق التي سلكها، لكن عينه بقيت ترنو وبلهفة العاشق، المحب، للوصول إلى بلاط صاحبة الجلالة وخاصة الثقافية منها، كانت الكلمة الصادقة سلاحه، ورفض الخطأ والتمرد عليه منهجه، لم يستكن لعثرة، ولم يتسلل الإحباط إلى نفسه، ظل مثابراً، متابعاً، ليحقق حلمه الذي عمل لأجله بلا كللٍ أو ملل، فكان له ما أراد ...

يقدّم الباحث والإعلامي ديب علي حسن في كتابه: «ثنائية الثقافة والإعلام من الرسالة إلى الاستلاب» والذي صدر عن وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب عام 2018 رؤية جديدة، مغايرة لما هو مألوف، أو مطروق في الأبحاث والدراسات التي عُنيت بهذا الجانب من أشكال المعرفة - وبالرغم من قلّتها - حيث يطغى على إصدارات دور النشر العامة والخاصة الأجناس الادبية المنوّعة «شعر، قصة، رواية ...» في حين أن الكتب والدراسات التي تهتم بالإعلام تظل خجولة نوعاً ما، من حيث العدد والمضمون.

يقع الكتاب في/284/صفحة من القطع الكبير، توزعت محتوياته على عناوين تطرح تساؤلات عديدة، في محاولة لتقديم رؤىً ومعارف وبيانات مستمدة من واقع معاش ممزوج برائحة الحبر ونعومة الورق ..

قدّم الباحث في استهلالية الكتاب عرضاً لتفاصيل وحيثيات دقيقة، هي أقرب إلى السيرة الذاتية غير التقليدية، سماها «ما يشبه التقديم» وبأسلوبه السردي المحبب وضع القارئ على الطريق الذي اختاره ولم يكن يوماً سهلاً بل كان مليئاً بالمطبات والعراقيل، لكن الإرادة والتصميم على بلوغ الهدف بدد كل الصعوبات ...

ويضفي من روحه المتمردة، الثائرة على الخطأ، التزلف، المحاباة، مسح الجوخ، الكثير من هذا الرفض من خلال نقده اللاذع لمظاهر وحيثيات تكتنف المشهد الثقافي والإعلامي بآن معاً، قلمه سلاح حاذق، ورؤيته لا تقف أمامها مقولات معلبة جاهزة ..

في الفصل الأول «من الرسالة إلى الاستلاب» يبين الأسباب والدوافع التي كانت وراء الحرب الكونية على سورية، حيث استهدفت الثقافة والهوية والانتماء، من خلال الإعلام الموجه، ودوره التحريضي المشبوه، حيث طالت آثاره البشر والحجر والشجر ...



«ربما علينا جميعاً أن نعي أن الحرب التي تُشن على سورية ومن خلالها على الوطن العربي، هي في الركيزة الأساسية حرب على الثقافة والهوية والانتماء، والحضارة، على القدرة على الفعل والعطاء، تهدف أول ما تهدف إلى تفكيك عرى المجتمعات العربية، وتهديم القيم الثقافية والحضارية التي بُنيت عليها، سورية

الحضارة وعشرة آلاف عام من العطاء، من الحرف إلى النوتة الموسيقية، إلى التفاعل الحضاري الخلاق، بكل بقعة جغرافية حلّ فيها السوريون من الشرق إلى الغرب، إلى الخليج العربي حيث بنى السوريون أسس الدولة هناك ..» ص(15)

ويرى أن «بناء الوعي» يتطلب الكثير من الإحساس بالمسؤولية، الكثير من التحصين والبناء الثقافي والمعرفي، بناء الوعي لمواجهة التحولات الكبرى والتي تعصف بأوطاننا بلا هوادة ...

«في زمن التحولات الكبرى لم يعد المهم نتاجك المادي بمقدار ما يهم التحصين والقدرة على زرع الوعي، في هذا الزمن الأغبر، كل شيء صار مضبوطاً إيقاعه من قبل من يصدّر لك تقنياته الإعلامية ويشدك إليه بالمغريات، ومؤسسات وطنك تدفعك إليه بحجة الربح والخسارة» ص(23)

ويوضّح أن العلاقة بين الثقافة والإعلام، علاقة جدلية متداخلة، علاقة تنويرية، ثنائية لا يمكن لأحدهما النهوض واستنهاض المجتمع إلا من خلال الأخرى....

«هذه هي ثنائية الثقافة والإعلام جدلية لا يمكن الفكاك منها، بدأ الإعلام ثقافياً في الوطن العربي، وأدى دوراً تنويرياً مهماً جداً، واليوم لا يمكن الحديث عن ثقافة بلا إعلام، ولا عن إعلام من غير رسالة وخطاب موجه حسب المُخَاطب، والرسالة المراد لها أن تكون، من هنا تكمن الخطورة والأهمية، جدلية لا بد من العمل عليها، فماذا عن الإعلام الذي غدا طاعون العصر وحاملاً لكل شيء، باختصار لقد تحولنا إلى أيقونات فضائية زرقاء تسلبنا إذا لم يكن جدار الصد قوياً، فما أحوجنا اليوم إلى إعلام يُثرى بالثقافة وثقافة تعمقه وليكونا جناحين للمواجهة الفكرية التي هي بالمحصلة أساس أي انتصار». ص(31)

ثمة تساؤلات ملحّة يطرحها الباحث حول المشهد الثقافي السوري من حيث الواقع والممارسة والدور، دور المثقف التنويري، المثقف الحقيقي الذي يؤدي دوره بعيداً عن التزلف والمحاباة، وطن جريح، حرب كونية تطال بنيته وإنسانه، جيش مقدام يقاتل كل إرهابيي ومرتزقة العالم... ما دور المثقف امام كل هذا؟!

«هل رأيتم كتاباً وشعراء ومبدعين يعيشون ولو ليلة واحدة مع موقع عسكري ولو كان وسط دمشق، هل تقدموا إلى فعل شيء لمجتمع جراحه اكبر من خارطة العالم كله؟؟» ص (34)

ويتوقف الباحث مطولاً عند مصطلح «النخب الثقافية» أو ما اصطلح على تسميته «النخبة» فتنهال الأسئلة باحثة عن إجابات آنية أحياناً، وقد يطول انتظارها أحياناً أخرى...

هذا «المصطلح بحد ذاته غائم غير مضبوط، كما الدور الذي يمارسه من ينطبق عليهم لقب النخبة». ص (71)

ويستشهد الكاتب لتفسير ذلك بدراسة مطولة للدكتور علي وطفة يبين فيها المفهوم الاستراتيجي للنخب بقوله:

يشكل أحد المفاهيم الاستراتيجية الموظفة منهجياً في تحليل الظواهر الاجتماعية والإنسانية، ولا سيما القضايا الاجتماعية التي تتصل بالسلطة والطبقة وتوزيع الثروة والتطور الاجتماعي والتنمية.

وبالتالي فإن مفهوم النخبة والكلام ما زال للدكتور وطفة «ليس مجرد مفهوم وصفي للدلالة على وضعية اجتماعية محددة في داخل المجتمع، بل هو أداة هامة جداً في مستويات تحليل الظواهر الاجتماعية وتفسيرها» ص (73)

ويرى الباحث أن حالة التردي والتشرذم والتخبط التي يمر بها واقعنا العربي تعود مسؤوليتها للمثقفين (كنخب) عندما تخلّوا عن دورهم التثقيفي والتنويري ...

لقد (أثبتوا عجزاً ما بعده عجز، قد بدا ذلك جلياً في الحرب العدوانية على سورية أو الدور الذي مارسوه خلال ما سمي «الربيع العربي») ص(75)

ويقترح الإعلامي حسن على وزارة الثقافة «أن تقدم مبادرة لعقد مؤتمر يعنى بالوضع الثقافي، حاله وأحواله، ماذا حدث خلال السنوات السابقة، مؤتمر يبتعد عن الشخصنة والعداوات، يناقش قضايا العقل الثقافي في سورية كافة، الواقع والآفاق، يصحح المسار، يعمل على إعداد مسارات عريضة تقوم على الهوية الوطنية، تذلل العقبات، وترسم خططاً واستراتيجيات من الضرورة بمكان أن تكون» ص (87)

وتتوالى الأسئلة، تتزاحم، تبحث عن إجابات في «جدلية الثقافة والإعلام»

من يحمل الآخر؟ ...لماذا تتقهقر الثقافة والإعلام وتراجعهما في السنوات الأخيرة؟ ...من المسؤول؟ ....ماذا علينا فعله للنهوض بهذا الواقع؟

«ثقافتنا ليست بخير، وإعلامنا كنجل لها أيضاً ليس بخير، وربما يجب أن نطرح السؤال التالي، لماذا لسنا بخير في هذين الحقلين اللذين هما محراك العقل والحياة ..؟» ص (103)

وحول الإعلام والتطورات التقنية وتفجر المعرفة وتحول العالم إلى قرية صغيرة، يمضي الباحث محللاً ومفنداً ومعرفاً الإعلام.. ماهيته، تطوره.. دوره واستراتيجيته..

« الإعلام في تجلياته وتطوراته المتسارعة لم يعد رسالة إعلامية عبر صحيفة ورقية، أو نشرة أخبار تسمعها هنا وهناك، ولا هو أغنية أو أهزوجة إنما سلوك وتوجه واستراتيجيات، كل متكامل، يصنع أسباب الحدث لينفجر بلحظة ما، وهذا ليس بالأمر العادي أبداً..» ص (114)

وحول «الخطاب الإعلامي السوري... الواقع والآفاق» يستفيض الإعلامي ديب حسن في التحليل والبناء وطرح الآراء وسرد الوقائع حول الإعلام السوري بكل أشكاله ومستوياته، يوجه النقد، يورد الملاحظات في مطارح عديدة لبعض السلوكيات والممارسات لمن يسمون أنفسهم - إعلاميين - «أو بعض المتسلقين في الإعلام السوري» ويورد مسلمات لا بد من ذكرها في معرض هذه القراءة..

«نعم، نحن إعلام دولة ووطن، رسالتنا الإعلامية تحددها أهداف الدولة والوطن، ولا يمكن لصوتنا أن يكون خارج ذلك، نحن صوت البناء والتفاعل والتواصل، وإذا كان مجد الصحفي كما يقولون لحظة، فمجد الصحفي السوري دهر دائم، لأنه ابن عشرة آلاف عام من الحضارة مؤتمن عليها بكل شيء، مؤتمن على مسيرة البناء والتحرير، قوته من قوة الدولة ومؤسساتها، وهو مطالب أن ينقل نبض الناس، وبالوقت نفسه هو جهة رقابية حقيقية، صوت الناس إلى الحكومة والجهات المعنية، وما بين الحدين ثمة ما يعمل ويقال» ص (136 -137)

ويتوقف عند «ملامح أولية» للخطاب الإعلامي السوري، نابعة من تجربته الطويلة، ومتابعته المباشرة، إضافة إلى ملاحظات هنا وهناك، حيث يورد العديد من الرؤى، الأفكار، الاستراتيجيات، للارتقاء بالإعلام السوري والذي يوجه له البعض الكثير من الانتقادات والملاحظات، بعيداً عن التقييم الدقيق والموضوعي، هذه الانتقادات لا تخلو أحياناً من تشويه متعمد، معتمداً أساليب التضليل والفبركة وكل هذا بهدف الإساءة للدولة التي يمثلها هذا الإعلام والذي أطلقنا عليه «الإعلام الوطني».

«ثمة من كان يتربص به -الإعلام -شراً، لا يريد له أن يكون صوت الوطن والناس وخندقاً متقدماً في الدفاع عن الدولة ومقدراتها، كاشفاً فضائح العدوان على سورية، ولهذا كانت نيران الحقد على الإعلام، كما كل شيء في سورية». ص(162)

عناوين رئيسة.. عناوين فرعية كثيرة تضمنها الكتاب، ألقى عليها الباحث والإعلامي ديب علي حسن المزيد من الأضواء، غاص في تفاصيلها محللاً ومقدماً الرؤى لمستقبل يراه حتمياً، واعداً...

عناوين هي في خضم العمل الإعلامي (مجلس الإعلام العربي، الفضائيات العربية، الصحافة الورقية والمجلات، الفضاء الأزرق والاستلاب، ثقافة الألقاب، الإعلام واللغة.. من يحمل الآخر؟ ميثاق الشرف الإعلامي العالمي.. المبادئ والأهداف، ميثاق الإعلام العربي، ميثاق الشرف الصحفي السوري، استبيان صحيفة الثورة حول مشاهدة التلفزيون السوري...)

ويختم قائلاً: «نحن أبناء الحياة، تقحمنا الموت وأطعمناه، لسنا على تخوم المقابر أبداً، وحبرنا، وصوتنا، صورتنا، من نبض الناس وللناس ويكفينا ذلك». ص (275)

«ثنائية الثقافة والإعلام من الرسالة إلى الاستلاب» هو أكثر من دراسة وأبعد من كتاب، قدّم خلاله الإعلامي ديب علي حسن خلاصة تجربته العلمية والعملية، ومتابعاته اليومية لتفاصيل العمل الصحفي، إضافة لأبحاث اعتمد خلالها منهجية واضحة، محددة في البحث، تجربة غنية، تجربة من نبض وروح، يمكن الاستفادة منها مستقبلاً في تطوير واقعنا الإعلامي، وهذا ما ننتظره..

الغموض والإبهام في شعر الحداثة



أ. أحمد زياد محبك

لعل من أهم المشكلات التي يشكو منها أكثر المتلقين للشعر الحديث هي مشكلة الغموض، لأنهم اعتادوا على الشعر الواضح المباشر، ولا بد من الإقرار بأن من الشعر ما هو واضح، ومنه ما هو غامض، وفق تجربة الشاعر وثقافته ورؤيته للعالم ووفق المرحلة التي يعيش فيها، ولكل نوع مِن الشعر مَن يرغب فيه، ولا يطلب من الشعر أن يكون كله واضحاً، ولا يطلب من الشعر أن يكون كله غامضاً.

ولا يُطلَبُ في الشعر الغامض، بخلاف الشعر الواضح، فهْمُ المعاني فهماً عقليّاً، إنما يُكتَفى فيه بعيش التجربة الفنية، والتواصل مع الأحاسيس والمشاعر، والتأثر بالصور، والاستجابة الفنية، وأكثر المتلقين ينكرون هذا الاتجاه في الشعر، ويرفضونه، ولكن لا بد من التعرف عليه، والتعامل معه، ولا يجوز في الشعر الإقصاء، لأن الشعر كالحياة، حرية وإبداع.

إن المطلوب في الشعر الغامض التوصل فيه إلى أحاسيس وانفعالات والشعور بحالات، ولا يطلب منه أن يُحَوَّلَ إلى مفهومات أو مدركات عقلية،

والشاعر كما يرى أرشيبالد مكليش(1) "يقول ما يظن كل إنسان آخر أنه يعرفه...ولكنه يقوله بطريقة تجعل الآخرين لا يكتفون بمجرد فهمه

ووضعه في سجل الذاكرة لينسى، بل إنهم في القصيدة يجب أن يشعروا به، وأن يواجهوه ويعيشوه". ومن تجارب الغموض النص التالي للشاعرة سعاد الكواري، وعنوانه "مغامرة"(2):

أجلس بين ضفتين

أجرّبُ كيف ينقسمُ الطريقُ أمامي

كيف تنشقُّ الزوايا

وينهدمُ إيقاعُ الوقتِ

ثم أرمي معطفي من النافذة

أزيحُ غطاءَ السراديب وأدخلُ

كما لو أنني أنتهكُ منطقةً مُحرمةً

كما لو أن سيرتي الذاتية..

تخلعُ عنها جلدَها السميكَ

كما لو أنني أدخلُ فخاً..

منصوبا لي بإتقانٍ

ورغم علمي... إلا أنني أدخلُ

أدخلُ، فيفرُّ قلبي هارباً

كأنه عصفورٌ يتشاغبُ

أدخلُ فتغطسُ قدماي في بركةٍ مالحةٍ

وما يميز النص هو وحدته وتماسكه، وهذه الوحدة تقوم على حسٍّ المكان، فالأفعال كلها تدلُّ على المكان والفعل في المكان: أجلس بين ضفتين، ينقسم الطريق، تنشق الزوايا، ينهدم، أرمي معطفي من النافذة، أزيح غطاء السراديب، أدخل، أنتهك منطقة محرمة، أدخل فخّاً، تغطس قدماي في بركة، وهذا المكان فيه وحدات مكانية كلها مغلقة خانقة ضيقة، والشاعرة تدخلها، وتكرر فعل أدخل أربع مرات، وهذا يدل على مغامرة، وهو عنوان القصيدة. والفعل الأول في القصيدة مفتاح الدخول إليها، وهو: أجلس بين ضفتين، ويعني الترجُّح وعدم اتخاذ موقف محدد، لذلك ينقسم الطريق، دلالة على الضياع، وتنشق الزوايا، دلالة على غياب المواقف الواضحة، وينهدم إيقاع الوقت، وهذا ما يقود إلى الإحساس بالدخول في منطقة محرمة، ومن يترجح بين بين ولا يتخذ موقفاً ينسلخ من جلده، ويخلع سيرته، أي يخون ذاته، ويخون ماضيه، ويدخل في سرداب، ويدرك أنه يدخل في فخ، وهذا التكرار لفعل أدخل أربع مرات دليل إحساس بالاختناق وشعور بالذنب، وتغطس القدمان في بركة من ماءٍ مِلْح، لا عذب، وهو نتيجة الترجح بين بين، والبِرْكة دليل السكون، والماءُ المِلْحُ يعني الجَدْبَ واليباس، لا الحياة، وهذا نتاج الجلوس بين بين، وطيران القلب مثل عصفور، هو دليل سلامة الروح، فالعصفور هو رمز الروح، فالروح سلمت، على الرغم من غوص معظم الجسد في الوحل، وفي كثير من الثقافات تبرز الطيور رمزاً للروح، وكانت روح القتيل عند العرب في

الجاهليــة تأخــذ شــكل طــائر يســمى الهامة، يظل يزقو عند قبره، أي يصيح، حتى يؤخذ بثأره، وشبه ابن سينا الروح وهـي تحـل في الجسد بحمامة تهبط إلى الأرض ثم تغادرها.

إن في القصيدة خطين، أحدهما هابط نحو الأسفل، يغوص فيه الجسد، فيخلع معطفه، ويتخلى عن سيرته، ليدخل في سرداب، ثم لتغوص القدمان في بحيرة من الماء الملح، والخط الآخر صاعد نحو الأعلى، هو القلب، الذي يطير مثل عصفور، ويدل الخطان على الصراع في النص، وعلى الحركة المناقضة، التي تقول: كلّما غاص الجسد نحو الأسفل ارتقت الروح نحو الأعلى، متحدية ورافضة، فالجسد يعود إلى أصله وهو التراب، والروح تعود إلى مصدرها، وهو السماء.

هذه هي طبيعة القصيدة الحديثة، تومئ ولا تفصح، تشير ولا تحدد، غايتها إثارة انطباعات، وترك تصورات، بل غايتها تنبيه الحس، وتحريض الخيال، ولا تسعى إلى تقديم أفكار أو طرح مقولات، لأن طبيعة التجربة التي تعبر عنها غامضة، فلذلك يجيء التعبير عنها غامضاً، وهذا الغموض هو من خصائص شعر الحداثة، ويؤكد ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل فيقول(3): "الشعر هو الغموض، وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلاً على أن هذا الشعر قد حاول التخلُّصَ من كل صفة ليست شعرية"، ثم يستشهد بقول أمبسون: "إن الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل الصياغة اللغوية النحوية".

وذهبت بعض المدارس الشعرية إلى بناء القصيدة كليّاً على الصورة، فنجد في الصورة الإبهام، والغرابة، بل الصدمة، والتفكك، وكأن القصيدة كتبت من أجل الصورة والصورة وحدَها، ومن ذلك ما كان من الاتجاه السريالي في الشعر، وهو يقوم على كتابة الشعر في حالة من اللاشعور وغياب الوعي، بل تحت تأثير مُخَدِّر في بعض الحالات، أو بشيء من الافتعال في حالات أخرى، بما يشبه الهلوسات، وعدم القصد إلى موضوع، أو فكرة، بما يشبه الحلم، أو حلم اليقظة، أو الغيبوبة، بل الجنون، ولا يطلب من هذا النوع من الشعر الفهم، إنما يطلب منه الاسترسال وراء ما فيه من شطح، والسريالية surrealism كما ورد عند مجدي وهبة(4): "اصطلاح ابتكره الشاعر الفرنسي أبولينير Apollinaire سنة 1917 ...وفي سنة 1934 استعمله أندريه بريتونBreton ليدل على مدرسته

المجددة في الإبداع ...وأرادت هذه المدرسة أن تحرر الإبداع من قيود المنطق"، ولكنها لم تعمّر طويلاً.

ولم تحظ السريالية بالحضور القوي في الشعر العربي الحديث، لأن جمهور المتلقين يبحثون في الشعر عن الفكر والمعنى والهدف، ويرفضون القصيدة التي لا تقول شيئاً محدّداً وواضحاً، ولهم الحق في ذلك، لأن ذائقتهم الشعرية بنيت على هذه المفهومات، ولكن ليس لهم الحق في رفض نماذج من الشعر لم يألفوها، وربما كان عليهم أن يدربوا أنفسهم على التعامل معها. ومن السريالية المقاطع التالية للشاعر وليد سعادة(5):

دخان أبيض

ماء يسقط على الجسر

ولبوءات في دفء الشتاء

والهواء يتابع السير إلى المقهى.

الحمام يأتي اليوم

وسنذهب لرؤية المداخن

الدم نقي بحيث تمكن رؤية العظام

كائنات مالحة في وعاء

ودخان أبيض.

نهار طيب

السكرتيرة الألوفة

تترجل من قميصها

العامل النشيط

يصب مصنعا في كأسه

إنه نهار طيب

خالة امرأتي ذهبت إلى مصر وعادت.

وقد توحي المقطعات القصيرة السابقة بمواقف أو أفكار أو حالات، وقد يسعى العقل إلى تأويلها وفهمها، ولكن ليس هذا هو المطلوب، لقد كتبت تلك المقطّعات لمجرد التعبير عن حالة حلمية، لا يراد تفسيرها، ولا تأويلها، إنما يراد عيشها، والدخول في حالاتها، فهي مثلها مثل الحياة في جزئياتها العابرة، لا يمكن فهمها بالعقل، ولا تفسيرها، وحسب المرء أن يعيشها. والصور في كل مقطّعة تتداعى على الذهن أو تتلامح في النفس من غير منطق، كما تتداعى على الذهن، أو تتلامح في الحلم من غير ترابط منطقي، ولذلك تأتي الصور في المقطع الواحد عفوية مفككة غير مترابطة، وهذه هي طبيعة هذا النوع من الشعر، ولا يمكن أن يقرأه المتلقي منطلقا من مفاهيم أي نوع آخر من الشعر.

وهذا الشعر هو نوع من الحرية المطلقة، التي تسعى إلى كسر كل القيود والأعراف والتقاليد، هي أقرب إلى الجنون، وقد استعمل السرياليون

هذه الكلمة غير مرة، وأكدوا(6) "أنه ليس ثمة حدود واضحة تفصل بين حالة الخلق الشعري وحالة الجنون، فالحالتان متداخلتان بحق، ذلك أن الإنسان فيهما يترك نفسه، ويبرأ من أفعاله التقليدية الموروثة، ويرى كل شيء في الوجود".

إن القصيدة في السريالية لا تقول شيئاً، ولا تحيل إلى أي معنى في الخارج، هي بنية فنية مكتفية بذاتها، قائمة على التعارض بين اللغة النفعية، ولغة المتعة الفنية الخالصة، وقد وضح هذا تودوروف بقوله(7): "ولد الأدب من تعارض بينه وبين اللغة النفعية التي تجد تبريرها خارج ذاتها، بينما الأدب على العكس من ذلك، خطاب مكتفٍ بنفسه، وبالنتيجة سوف يقلل من قيمة العلاقات بين الأعمال الأدبية وبين ما تشير إليه أو تعبر عنه أو تعلمه، أي بينها وبين كل ما هو خارجها"، ويستشهد تودوروف بقول أرشيبالد مكليش: "لا ينبغي للقصيدة أن تدل على معنى، وإنما **ينبغي أن تكون**". وقد أكد هذا الاتجاه في استقلال القصيدة عن العالم الخارجي كلايف بل Clive Bell حيث يقول(8): "يجب على الشعر ألا يكون في طبيعته جزءاً من العالم الحقيقي، بالمعنى الذي نفهمه عادة من هذه العبارة، أو صورة منه، ولكنه يجب أن يكون عالماً قائماً بذاته كاملاً ومستقلاً".

وهذا الاتجاه في فهم الأدب ليس الفهم الوحيد، ولا يلغي غيره من الاتجاهات، وقد عارضه ريتشاردز، فقال وهو يعلق على كلام كلايف بل(9): "وهذ النظرة إلى الفنون التي تعتبرها مصدر فردوس خصوصي ينعم به الجماليون إنما هي عقبة كأداء في سبيل دراسة قيمة الفنون".

هوامش:

1- مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مر. توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص 48

2- الكواري، سعاد، وريثة الصحراء، المجلس الوطني للثقافة والإعلام، قطر - الدوحة، 2006، ص 59

3- إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967، ص 188- 189

4- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دار لبنان، بيروت، ص 114

5ـ سعادة، وديع، الأعمال الشعرية، تقديم الدكتورة علياء الداية، دار أبابيل، كتب رقمية، 2016، ص 104 ـ 109 .

6ـ فاولي، والاس، عصر السريالية، تر. خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، بيروت، 1967، ص 40.

7ـ تودوروف، تزفيتان، نقد النقد، تر. سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986، ص 18.

8ـ ريتشاردز، آيفور، أرمسترونغ، مبادئ النقد الأدبي، تر. مصطفى بدوي، مر. لويس عوض، وزارة الثقافة، القاهرة، 1963، ص 55.

9ـ المصدر السابق، ص 55.



طقوس الحزن واحتفاء اللغة

قراءة في مجموعة شعرية جديدة للشاعر السوري مازن الخطيب

د. وضحى يونس

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية - جامعة دمشق

(لأحتفي بالحزن.. رقصت) عتبة نصية مفتوحة على مصراعيها، فيها الكثير من المفاجأة، والإدهاش الفني في انطواء اللغة على الجمع بين الأضداد؛ فقد عبر الشاعر عن الحزن بالرقص فغير ميراثه الاجتماعي من بكاء وعزلة الى رقص وغناء حيث فقط في المناطق الوجودية العارمة بالحياة يجتمع هذان الضدان. ويتآلفان ويغدوان وحدة لا انفصام فيها. كما ينطوي العنوان على جدل آخر مع الموروث حيث جاء الشاعر الحزين كي يفرح فلم يجد (مطرح) ورغم ذلك فقد رقص احتفاء بأحزانه؛ ربما كي يسخر منها؛ ويقوى عليها، أو يستسلم لها فيغدو هو (الطير الذي يرقص مذبوحاً من الألم).

وهناك موروث آخر يريد الشاعر نسفه هو حكايا الجدّات المشحونة بالخوارق وهزائم الشر:

ذلك الموروث/المعجون بحكايا الخوارق / وهزائم الشر / ليس إرثاً بريئاً /أظنه كان البداية المخملية / لمشهد القتل اليومي / الذي نعيشه الآن)

وحين يتجاوز الشاعر العتبة النصيّة الأولى ليدخل محراب الشعر يتوقف عند العتبة النصية الثانية (الإهداء) حيث يهدي المجموعة إلى صديقيه "ريما" و"ياسر" ويشبههّما بنبات يحتوي على النعناع؛ وهذا يعني أنهما أكثر من النعناع خضرةً وعطراً؛ وربما لأجل ذلك

تغار منهما قطرات الندى المتوضّعة على خضرة أوراق النعناع النضرة.

جدّنا النبيّ داوود حمل مزماراً، ولم تردع أناشيده البشر عبر التاريخ عن ارتكاب الشرور ما دفع الشاعر الحفيد إلى أن يحمل طبلاً لعلّ ذلك ينفع فيُنبّه إلى ضرورة اليقظة التي يسبق الشاعرُ الأرضَ اليها وقد حدث هذا حين تقمّص الشاعر روح الندى منذ القصيدة الأولى:

(يقول الندى: أهطُلُ ليّنا.. طريّا / على روح الورد / على نُعاس الأرض/ استيقظت قبلها)

وقبل أن نترك العتبتين النصيتين (العنوان) و(الإهداء) نستنتج بناء عليهما أنّه لو لم يكن عنوان المجموعة (لأحتفي بالحزن رقصت) لكان العنوان (ما يقوله الندى) وإذا أجزنا تسمية الكل باسم الجزء لأصبح اسم المجموعة (أحمل طبلاً) وهو عنوان الجزء الأول فيها.

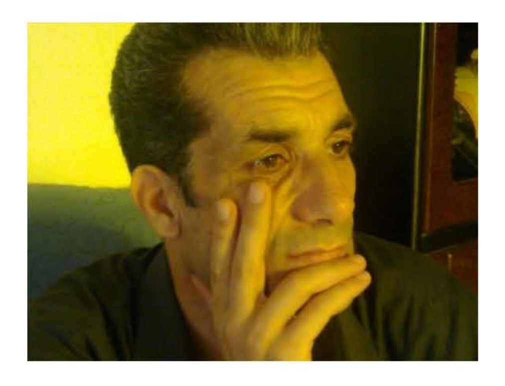
أمّا باقي الأجزاء فهي ست قصائد بعتبات نصيّة لا تقلّ اتساعاً وجمالاً عن العتبات السابقة وهي (أيتها العرّافة أنا خارج الفنجان) (اللون صهيل المعنى) (قال لي الملاك) (طائر البوم وكرسي الملك) (لا صفر في عمر الوجود) وهي قصائد تقابل لغويّاً بين معاني الخير والشر؛ فالخير دائما هو الحب، والشر دائماً هو الأذى.

طقوس

ليس الرقص هو الطقس الوحيد في المجموعة للاحتفاء بالحزن فهناك طقوس أخرى كثيرة لكننا نلحظ طقساً عاماً يسودها جميعاً هو طقس الجسد والماء؛ حيث يقوم الشاعر بتحميل الجسد والعشق المقدس أعباء الخلاص، والحرية المُشار إليها بإلغاء الإرث المعرفي القديم، وانتظار وعود الكلمة البكر بكثير من طقوس التجديد والتحديث

(لأحتفي بالحزن / تلمّستُ جسدَ الاشتهاء / لأحتفي بالحزن / اغتسلتُ بماء فيضِها / أقمتُ بعيداً/ عمتُ بجسدي/ غربيّ شجرة الليلك / جناحين من الزرقة / ألغيتُ إرثاً / بلاداً/ وأشعلتُ للكلام مجدَ الأغنية)

من طقوس الاحتفاء بالحزن أيضاً الرقص المشترك بين المذكّر والمؤنث، حيث يمتد نهر اللغة بين ضفتين ضفّة الذكورة المتجسّدة بالهواء، والنهر، والعقل، والجنون، والوجه، والقمر، والهطول،



والوقت، وغيره كثير وصفة الأنوثة المتجسّدة بالرّيح، والخمرة، والفطرة، والشمس، والتضاريس، وغيرها كثير أيضاً. وتتبادل النساء الدور مع المدن ويتبادل الرجال الدور مع الأوطان؛ ويمدّ التاريخ برأسه من مخدعه بعد أن نام نوماً عميقاً إذ يصحو على وقع كلمات الشاعر مُرفقةً بمزامير، وطبول وهذا هو دور الشاعر الرؤيوي بوصفه حامل رسالة وبوصف الشعر مُكوّناً حضاريّاً فإنّه يقود النهضة، ولا يُبقي المعنى في قلب الشاعر بل يُخرجه بكلّ هدوء ليتلقّاه وعي القارئ بالمسؤولية ذاتها التي كتب الشاعر بها حتى لو خرجت القصيدة بعد تذوّق القارئ لها قصيدةً ثانية فهذا مكمن براعة الشاعر حيث يسلم معانيه للإيحاء قريباً كان أو بعيداً فللشّعر كيانُه المستقل، وحصانته الإبداعية.

(ما زلتُ اتحسّس / جذع شجرة الزيتون / من زمن المراهقة البتول / تلك التي / خدشتْ حياءَها / بحرفين)

يتكرّس منذ البداية انتماء الشاعر للوطن، ومن جديد يضع حدّاً لجنونه الوجوديّ فلا يسمح له بالاعتداء على عقل الشعر فحرمة العقل مقدسة ومن لا يصون حرمته لا ينال الخلود لذلك وفي هذه المرحلة المتقدمة من عمره الفنّي يقف الشاعر مُتأملّا مُتروّياً؛ فها هي مسؤوليته الوطنية تطغى وتقتضي منه استنفار صنعته الفنية منطوية عل طبعه العفوي لإبراز موضوع سورية التي تتسلّل إلى القصائد بقوّة الحب ثم تظهر علناً مُتوّجِة عشقه لبلاده:

(أرقص لبلادي / رقصة سورية/ من قمح وليمون)؛ فبلادُه سورية هي يوتوبيا يخلقها بقلبه وعقله ملامساً بالشّعر الشّاي في جراحَ المدن والارياف.

المجاز

وعلى الصعيد الإبداعي تُعدّ قصائد المجموعة قفزةً في الامتلاء المعرفي الفني الجمالي إذ ارتقى الشاعر على سلم الشعر درجات، بل وصل إلى ذروةٍ جمالية عمادُها التكثيف والرمز والإيحاء والمجاز مُتوّجاً تجربته الشعرية بمفاجأةٍ لغوية مرتكزة دون أدنى شك على المعنى:

(أتفقّد قُبّرة الراعي / أُكحّل نهرَ البقاء / موجودٌ على جبهة التعب / وعلى خُطا الصباح / يتلمسني العشّاق / كقطرة زيت الصلاة / ملتصقين / حدّ الوله).

المجموعة غارقة في المجاز؛ وبينها وبين اللغة العادية طلاق بائن يتجلّى في تركيب الصورة الفنية:

(هل جسدُ الوردة / إلّا بداية أغنية / أرهقها التصفيق / أغنية عذّبها اكتمالُها / عذبّها نهوضُ نهدين / على غفلةٍ من الصباح /)

وتبدو القصائدُ هدايا مقدمةً من الشاعر إجلالاً للخيال وحده؛ فالشّعر نوعٌ من التصوير الذي يكرّر لغويًا لحظاتٍ وجودية ثمينةٍ فيُخلّدها، وهي تستمد مضمونها من بنك الذاكرة والحلم؛ وبوصف القصيدة نصّاً حرّاً منفلتاً من القيد فالموسيقى داخلية وهي موسيقا المفردات والتراكيب.



بالإنحراف اللغوي يهرب الشاعر من حقائق الوجود، وتخلق لغته سوادَها وبياضَها لِتُكوّن منهما انتظامها الخاص؛ ثم يأخذ الغموضُ لغةَ الشاعرِ نحو الصمت فالشعر هنا هو دخول في عالم من التهويمات، والإيماءات حيث الإيحاء هو سيد الموقف، ولا يخشى الشاعر من وحدته داخل المعنى شيئاً فهل يظن أنه يكتب لنفسه، ويريد وحده الاستمتاع بلذة النص إلى درجة جعلته يصرّح بأنه لا يكتب لسواه بل يكتب كي لا يقرأه أحد:

(أكتب كي لا يقرأني أحدٌ / أنا المهووسُ بحريتي / أُقلّبُ أوراقي / أكتبُ جنوني)

الرمز هو الأداة المجازية المُثلى التي يستخدمها الشاعر لتكوين لغته الشعرية، فبواسطة الرمز يقوم الشاعر بتحرير الموجودات من هوياتها الأصلية ليمنحها هويات جديدة فتتوشى الفضة بالذهب، والسوسن، ويغدو للأرق خدٌّ، وللندى وجه.

يكثر الشاعر من المجاز وكأنه يتمثل في لا وعيه قول والاس ستيفنس: (المجاز رغبة في التوحد)؛ فالمجاز طريقة الشاعر في فهم العالم، ومعرفته وعند ذلك يصبح ما نعرفه جزءاً منّا، كما نمسي نحن جزءاً ممّا نعرفه، ونتجدّد معا َعلى النحو الذي تتجدد فيه صور الشاعر، وتعابيره الفنية فهي صور عميقة، وبعيدة تحتمل أكثر من قراءة وتأويل:

(يطقّ الجمال من الغيرة) و(تُزهر غابة النهود)، (بلادي ملعبٌ من الورد) (المارقون اليابسون على جذع أحلامنا)، (لي جيناتُ الغلّو في نهديّ زنوبيا)، (أعبّئ حزنها بقناني الغيم)، (سلاماً لفطنة من عسل الرغبة) و(سلاماً لامرأة غرست حلمها بالمرايا / لتكون شاهدة). فالمجاز في عرف الشاعر ما زال الطريقة التقليدية في التعبير والتي ترضي العاطفة، وتلبّي الشعر، فضلاً عن كونها تضمن هروب الشاعر من مرارة الواقع إلى حلاوة الحلم:

(هجــرة باتجــاه الــرّيح/ أُشــعِل قمصانُها / أرحلُ/ تتحول النجوم الحمراء / إلى زرقــاء/ والهضــاب النديّــة / إلى كرات زئبقية / أدحرجها حتى الأمل).

يعقـد الشـاعر بمفـردات قصـائده وتراكيبها علاقاتٍ خاصة مع اللغة وهـي الوجه الآخر للحبيبة:

(صلتي عميقـة بكـل نقطـة عنـبر) (أسمع صوتها من كل قطعة مرمـر) ويتم ذلك عن طريق تحويل اللغة من كلام إلى خيـال في تجربـة جديـدة تنتقـل مـن النفس إلى الأدب.

أما الوجه الآخر لعلاقات الشاعر مع اللغة فهو اندماجه مع الطبيعـة الـتي هـي مكّـون آخـر مـن مكونـات المجموعـة الشـعرية فهـا هـو عبيـق "العبـيتران"، و"الحبـق"، و"الصفصـاف"، و"الرّيحـان"، و"النعناع"، وكل النباتات العطرية تحتفي مع الشعر والخضرة:

(ريحانــة يســتظل الفــيء بآســها / بيلسانة / تعاتب الجرح)

وتتجــاوز المفــردات والتراكيــب كونهــا حروفــاً لتــومئ إلى أشــخاص وحيوات كاملة:

(إلــه الفطنــة / يُحضّــرُ مــواطن السكر / بكياسته المعهودة/)

إذا بحثنــا عــن خصــائص أســلوب الشاعر فسنجد الكثير من الدلائل على شـعريته المتميـزة ودفاعـاً عنهـا نحصـي المجـازات، ونلاحـق الاختـزال، ونؤكـد دقة الألفاظ، واختيارها الأنيق بـالترادف، والتشابه، والتنغيم بين أجراس الكلمـات (بآسـها، وميّاسـة، وبيلسـانة) واختيـار الحروف المنسجمة ضمن النص الواحد، والمتضامنة مع المعاني:

(عاشقان يُلّوحان للفرح / بمنـديل الكرز/ يقطفُ وردتين / من خدّ الأرق/ ويكحّل / وجه الندى)

يســتخدم طاقــات اللغــة العربيــة اللامحـدودة في معظـم القصـائد لكنّـه يُركّز على استخدام الحـروف الهامسـة، واللّينة، والموسيقية الـتي تُعبّـر عـن حـالاتٍ نفسيّة، وروحيّـة خاصـة جدّا، ومتفـردة، في كلمـات منتقـاة هـي الأخـرى بعنايـة فائقـة لأنّ الشـاعر بقـرار داخلـي حاسـم يريـد أن ينسـى أحزانـه الغـادرة، وينحـاز للفرح، والرقص؛ حتى ولو كان خيالاً:

(رسمتُ / كلّ تفاصيل اللقاء / زهوَ الأصـابع / ألـقَ العينين / غبطـةَ النبـع / تناست أحمر الشفاه /

وبرفيفِ فراشةٍ / محت / كلّ مـا يعكّر/ صفو الجسد).

وعنـدما يتعـب الشـاعر مـن أحزانـه الوجوديـة يلقـي بهـا علـى كتـف الشـعر فيقـع في تنـاقض الشعراء ولـذلك فمـواطن الجمـال في قصـائده لم تُلـغِ وجـودَ بعـض الهنات على صعيدي الشـكل والمضـمون؛

فعلى صعيد الشكل يستسلم الشاعر للتعبير المباشر:

(لي مشتهى بسيط / أن أعيشَ بهدوء / لأشربَ سيجارتي / أيتها الطفولة / لا تغادري روحي /)

وعلى صعيد المضمون تقاسمته حالتان متناقضتان هما الانتماء، والهروب من الانتماء في آن معاً:

(تعالى يا ورد نهرب من هذه البلاد)

في إشارةٍ إلى الحرب الكونية التي مورست ضدّ السوريين قد أذاقتهم من ويلاتها أقبح أشكال العدوان:

(أنت تزرع الورد يا ورد / وهم يزرعون الأشواك/ أنت تعزف على قيثارتك / نبض الحياة / وهم على جرحك يعزفون)

ومن ذلك أيضاً أنه يضيق ذرعاً بسجونه على طريقة أبي العلاء المعرّي فينتقد النسل:

لم /يكن/ آدم/ موفّقا /أبداً / مجرّد/ أب / لِذُرّيّةٍ)

لكنه وهو في خضّم تأرجحه بين قوته وضعفه الإنسانيين لا ينسى أن يتزين بخيلاء الشعر، والعشق معاً ليمدَح نفسَه:

(أنا ربُّ ذاتي / أُشعل لها المواقد / والخمر/ أقبض على فرحي/ أقبض على زمني بيدين / من بهاء/)

وهكذا تتألق اللغة لفظاً ومعنى ويتألّق الحب، ويتألق الابن ورد، والابنة ناي، ويحضران سرّاً وعلناً. ويتألق صديق الشاعر؛ الشاعر أوس أسعد ويزدهي الشعر بحضور الأنثى الخالقة، ولم يتحقق ذلك لولا الصدق الفكّري والفنيّ، والولاء للشعر الذي يستشف المستقبل ويقدم نبوءاته التي نتمنى ألّا تصدق ونؤمن أنها وليدة الألم من توحش الانسان المعاصر الأنيق بمظهره، القبيح بنواياه ويُحذّر الشاعر من انقراضه على بشاعته كما يحذّر من انقراض اللغة:

(يجيدون العوم / فوق سطح الأفكار / يتحاربون دوماً / ويقتل بعضهم بعضاً/)

(الوطن / يبحث في جيب التيه /عن فستقه)

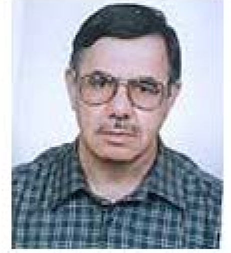
(وحدهم العشّاق /يلوذون ببقايا الخراب)

(يا ريحَ العدم/ كلّ نبيذ العالم/ لا يطفئ قلقي)

ولكن:

(يا وطني / من ريحانك /عطر الأبد)

كل الشواهد الشعرية مأخوذة من المجموعة

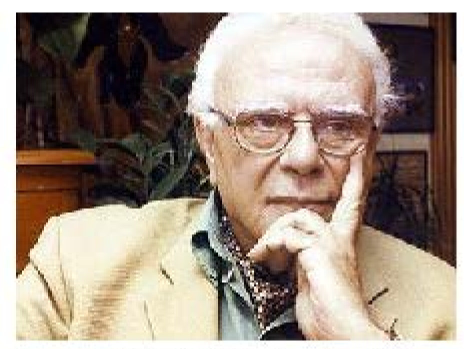


مصرع ألماس



د. سمر روحي الفيصل

ارتبط ياسين رفاعية (1934- 2016) بدمشق في غالبيّة أعماله القصصيّة والرّوائيّة. ويستطيع القارئ بسهولة ملاحظة انعكاس بيئة دمشق في رواياته الاثنتي عشرة، من رواية الممر (1978) إلى رواية سوريو جسر الكولا (2013)، وإن امتزجت بيروت بدمشق في رواياته الأخيرة. ولسوف أشير، في هذه المقالة، إلى أثر البيئة الدمشقيّة في روايته الثّانية (مصرع ألماس)، وخصوصاً دائرة المرأة التي كانت مغلقة في النّصف الأوّل من القرن العشرين.



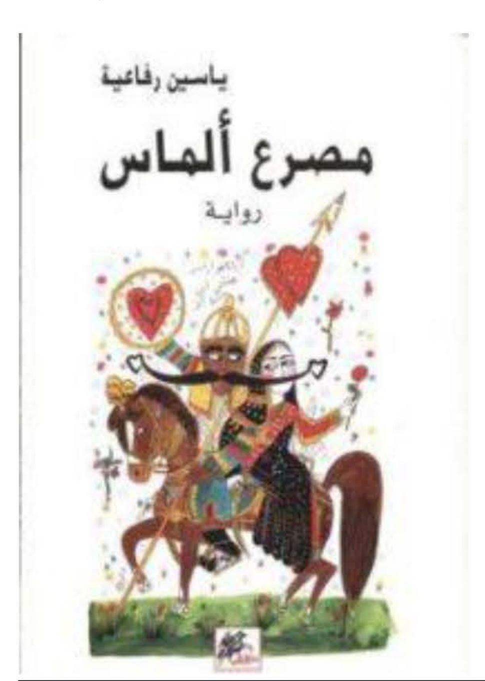
اختار ياسين رفاعية لروايته (**مصرع ألماس**) التي صدرت عام 1981 بيئة تاريخيّة، هي فترة الاحتلال الفرنسيّ لسورية، وحاول خلال تصويره حيّاً شعبياً، هو حيّ العقيبة بدمشق، أن يقدّم صورة عن العلاقات الاجتماعيّة السّائدة في ظلّ الاحتلال. ومن المفيد لمن يقرأ هذه الرّواية ألا ينظر إلى الحدثَيْن اللّذين أقام الرّوائيّ رفاعية بناء روايته عليهما، وهما حدثان خاصّان بألماس وحسنيّة، وبأبي عبدو وابنته امتثال، خارج العلاقات الاجتماعيّة في المجتمع الدّمشقيّ في ظلّ الاحتلال الفرنسيّ. ذلك أنّ التّعامل مع هذين الحدثَيْن بعيداً عن محور العلاقات الاجتماعيّة الرّوائيّة الذي يدوران حوله، يضع المتلقّي في حيرة من أمره، فيسأل عن قيمة الجهد الذي بذله رفاعية ليسرد على متلقّي روايته قصّتين منفصلتين عن ذبح امرأتين لاقترافهما جريمتين تمسّان الشّرف. لنقفْ قليلاً عند هذين الحدثين قبل تحليل المحور الذي أشرتُ إليه.

أمّا الحدث الأوّل فخاص بألماس الرّجل الشّعبيّ الذي ملأ خيال الأطفال

بحكايات البطولة الأسطوريّة؛ لأنّه قاوم الفرنسيّين وجعلهم يعجزون عن القبض عليه رغم محاولاتهم الكثيرة دَهْمَ حيّ العقيبة والمقابر حيث يسكن. انطلقت الرّواية من أنّ هذا الرّجل الشّعبيّ تمتّع بأخلاق الرّجال وقيمهم الوطنيّة. ولذلك رفض أن يُهان أبو الودّ المناضل الذي شارك في الثّورة السّوريّة، ودخل السّجن، وتعرّض للتّعذيب دون أن يبوح للفرنسيّين بأسماء رفاقه الثُّوّار. بل إنّه أُصيب بالشّلل، ورفض أن يرسله الفرنسيّون إلى باريس ليتلقّى العلاج؛ لأنّهم وضعوا شرطاً لعلاجه، هو مدُّهم بأسماء الثّوّار. لهذا كلّه أحبّ ألماس أبا الودّ واحترمه، ورأى ضرورة تقديره وتأمين حاجات منْزله.

انطلق ألماس من أنّ المناضل الوطنيّ يجب تقديره واحترامه، كما انطلق من أنّ النّاس جميعاً مكلَّفون بإعالة المناضل إذا دهمه المرض أو العجز. ولذلك فرض على دكاكين الحيّ حاجات معيَّنة يأخذها منهم ويرسلها مع أبي عجاج إلى منْزل أبي الودّ. على أنّ أبا عجاج خان أبا الودّ مع زوجته حسنيّة، وحين علم ألماس بذلك ذبحهما؛ لأنّهما خانا أبا الودّ وأهانا شرفه. غير أنّ أبا الود، زوج حسنيّة، كشف لأبي العزّ الذي جاء يواسيه بامرأته، أنّه غير راض عن عمل ألماس؛ لأنّه حرمه من حسنيّة الشّابّة الجميلة التي رضيتْ بالحياة معه رغم أنّه مشلول، عاجز عن أن يلبّي حاجاتها الجنسيّة. كما أخبره أنّه كان يشعر بوطأة هذه الحاجات على حسنيّة، ويتمنّى في سرّه أن تخونه مع أيّ إنسان لتلبّي حاجتها إلى الرجل، وأعلمه أنّه كان يحبّها ويتمنّى أن تبقى إلى جانبه، ولكنّ ألماس حرمه منها. ثمّ أشار السّياق الرّوائيّ إلى أنّ أبا الودّ لم يطق صبراً على فراق حسنيّة فانتحر. وحين علم ألماس من أبي العزّ بذلك كلّه أُصيب بما يشبه الجنون؛ لأنّه عجل بالحكم على حسنيّة، ودفع أبا الودّ إلى الانتحار. أي أنّه عجل بالحكم على المرأة، ودفع الرّجل الذي احترمه إلى الموت، فضيَّع على نفسه شخصين عزيزين.

أمّا الحدث الثّاني فخاصّ بأبي عبدو الطّويل، حكواتي حيّ العقيبة ذي المنْزلة الرفيعة عند النّاس؛ لأنّه يقصّ عليهم سيرة عنترة. فهو رجل وطنيّ قارع



المستعمر الفرنسيّ، وعقد الاجتماعات للثّوّار، وجمع لهم التّبرعات. وحين علم أنّ يهوديّاً يتجسّس على عمله باتّخاذه هيئة بائع متجوّل، ذبحه وفرّ هارباً، ولكنّ الفرنسيّين قبضوا عليه وأودعوه السّجن. لأبي عبدو ابنان: عبدو وامتثال. الابن ضعيف غير قادر على أن يكون حكواتيّاً أو عاملاً في سبيل الوطن. والبنت امتثال جميلة متفتّحة على الحياة، حاولتْ إتقان الخياطة في منْزل (لور) الذي كان موئل النّساء الفرنسيّات. وقد شاهدها في هذا المنْزل كولونيل فرنسيّ، فأحبّها وأسلم من أجل الزّواج منها. وحين قضت ليلتها الأولى عنده، سارع عبدو إلى إخبار أبيه بغياب امتثال عن المنْزل ليلة كاملة، فأمره بذبحها دون أن يسأله عن السّبب الذي دفعها إلى الغياب عن المنْزل. وضغط عبدو على امتثال، مستعيناً بالقابلة، فعلم أن أخته ثيِّب، وهذا ما جعله يُسرع إلى ذبحها تخلّصاً من العار.

أنهى ياسين رفاعيّة الرّواية بلقاء بين ألماس وأبي عبدو الطّويل، حاول فيه ألماس إثارة أبي عبدو بتذكيره بالعار الذي جلبته ابنته له، فلم يصبر أبو عبدو على الإهانة فقاتل ألماساً بالخنجر وأرداه قتيلاً.

من الواضح أنّ الحدثين يضمّان أمرين يجب التّدقيق فيهما:

الأوّل: الزّمن الرّوائيّ هو زمن الاستعمار الفرنسيّ لسورية. أي أنّ رواية (مصرع ألماس) واحدة من الرّوايات التّاريخيّة التي لم تنظر إلى الماضي لذاته، بل نظرت إليه بغية تفسير الواقع الرّاهن. فهذا الواقع ابن الماضي من جهة، ومرتكزه الفكريّ الماثل في العلاقات الاجتماعيّة الرّاهنة من جهة أخرى.

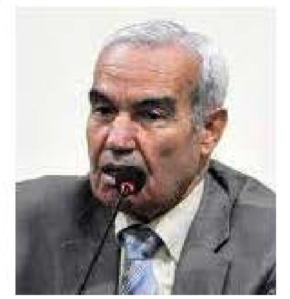
والثّاني: ظاهر الحدث الرّوائيّ ينبئ عن خلل فنّيّ. فهناك حكاية ألماس وحسنيّة مع أبي الودّ وأبي عجاج من جانب، وحكاية أبي عبدو مع ابنته امتثال من جانب ثان. وهاتان الحكايتان منفصلتان عن بعضهما بعضاً، ليس بينهما رابط ما عدا بيئة حيّ العقيبة وزمن الاحتلال الفرنسيّ. وهذا الرّابط ضعيف في الرّواية، أو هكذا يبدو أوّلَ وهلة.

يحتاج قارئ (مصرع ألماس) إلى التّدقيق في الأمرين السّابقين إذا رغب في معرفة بؤرة الرّواية، وأثرها في الصّوغ الفنّيّ. ذلك أنّ الحكايتين طرحتا صورتين لمبدأ واحد. ففيهما معاً رجل وامرأة، وفيهما أيضاً نهاية واحدة للمرأة، هي الذّبح. أمّا المبدأ فهو: (الإصبع العايبة يجب قطعها). والإصبع العايبة، كما هو واضح، هي المرأة الخائنة التي تستسلم للرّجل. وخلفيّات هذا المبدأ كامنة في مفهوم الشّرف آنذاك. فحسنيّة خانت زوجها أبا الودّ مع أبي عجاج. ولأنّ زوجها غير قادر على الحركة لإصابته بالشّلل، فقد تصدّى ألماس لحسنيّة وأبي عجاج فذبحهما، وعلّق على ذلك بقوله: (إصبعتان عائبتان وقطعناهما). وأبو عبدو الطّويل علم من ابنه أنّ امتثال لم

تبت ليلتها في المنزل فأمره بذبحها دون أن يسأله عن سبب تغيُّبها عن المنزل. وقد عرف الابن عبدو السّبب قبل أن يذبح أخته، وهو تفريطها في شرفها مع الكولونيل الفرنسيّ، ولكنّ ذلك لم يمنعه من تنفيذ أمر أبيه. وقد علّق أبوه على ذلك قائلاً: (يا أخي.. الإصبع العايبة يجب قطعها).

إذا توقّفنا عند ظاهر الرّواية فنحن مضطرّون إلى التّمسُّك بالصورتين والمبدأ، ومن ثمَّ فإنّنا نعثر في الرّواية على الخلل من النّاحية الفنّيّة، وعلى الحدث المكرَّر من النّاحية المضمونيّة، وعلى الخطورة من النّاحية الفكريّة. أمّا الخلل الفنّيّ فنقع عليه بسهولة إذا تذكّرنا انفصال الحكايتين، وعدم توافر أيّ رابط بينهما، فضلاً عن كثير من المقاطع السّرديّة التي لا تخدم نموّ الرّواية، وعن التّباين بين صورة ألماس في بداية الرّواية وصورته في نهايتها. وأمّا الحدث المكرَّر فواضح من أنّ الحكايتين لا تُضيفان جديداً إلى رصيدنا الخاصّ بقصص النّساء الخائنات في التّراث الشّعبيّ، وهي قصص كثيرة عالجتها الرّواية العربيّة التي اتّخذت من الحياة الاجتماعيّة ميداناً لحوادثها. وأمّا الخطورة الفكريّة فهي توجيه نضال المرأة نحو الرّجل، بحيث يصبح ضدَّها، يحكمها ويفرض عليها مقاييسه، دون أن يراعي طبيعتها وحقوقها وإنسانيّتها. فقد حكم ألماس على حسنيّة بالموت كما حكم أبو عبدو على امتثال بالموت، وحين نُفِّذ الحكم فيهما لم يُجَابَه بأيّ اعتراض من الآخرين، بل لقي تأييداً واستحساناً وتقديراً لرجولة القاتلَيْن. وهذا الأمر أكثر خطورة من الأمرين الخاصّين بالخلل الفنّيّ وبالحدث المكرَّر؛ لأنّه يعني أنّ مفهوم الرّجل عند المرأة يتلخّص بأنّه عدوّ تقدّمها وحرّيّتها وإنسانيّتها. ومن البديهيّ، في هذه الحال، أن تظنّ المرأة أنّ الرّجل ضدّها، فتخسر المسار الصّحيح لنضالها. ولهذا السّبب قلتُ إنّ تفسير رواية (مصرع ألماس) يحتاج إلى التّدقيق في الأمرين الخاصّين بالفترة التّاريخيّة وظاهر الحدث الرّوائيّ. وكنتُ في ذلك أنطلق من أنّ البؤرة المضمونيّة للرّواية قادرة على أن تضع نضال المرأة في الاتّجاه الصّحيح؛ اتّجاه العلاقات الاجتماعيّة.

ذلك أنّ قضيّة تحرُّر المرأة غير كامنة في الرّجل وحدَه، ولا في المرأة وحدَها، بل هي كامنة في جوهر العلاقة بينهما. ومن ثمَّ، والكلام ليمنى العيد، (لا يعود النّضال المعنيّ بموضوع المرأة نضالاً يستهدف عن قصد، أو عن غير قصد، قلب المواقع بين الطّرفين، ونقل التّسلُّط مثلاً من تسلُّط الرّجل على المرأة إلى تسلُّط المرأة على الرّجل، بل يصير نضالاً لإعادة العلاقة إلى تحرُّرها، وإلى التّكافؤ في عيشها. وهو نضال يتطلب الوعي والمعرفة العلمية بواقعنا الاجتماعيّ، بطبيعة نمط الإنتاج وقوانينه التي تحكم علاقاتنا الاجتماعيّة).



البحتري - وفنيّة الشعر الوصفي

د. عيسى الشمّاس

(1)

البحتري، اسمه 'الوليد بن عبيد' يلقب بأبي عبادة، وهو من نسب طائي، حسب ما ذكرت جمهرة المؤرخين؛ يقال إنّه وُلد في مدينة منبج سنة (206) للهجرة، ولكن بعض المؤرخين يذكرون أنّه وُلد في قرية من قرى منبج اسمها 'بزرد فنه'، قضى فيها طفولته وصباه، وهو يسعى إلى تحصيل العلم والمعرفة، حتى نبغ وذاعت شهرته في عالم الشعر والشعراء.

التقى البحتري بأبي تمام في حمص، وكان لهذا اللقاء أثر في حياة البحتري الشعريّة، حيث نهل منه الكثير، وتعلّم منه متى يكتب الشعر لكي يخرج كما يرغب ويريد، ونظم البحتري الشعر في مواضيع وأغراض متعدّدة، لكنّه نبغ في إحداها وهو الوصف.

كان البحتري ذا خيال واسع وذوق سليم، يعتمد فنّه الشعري على الزخرفات البديعيّة الصافية والعذبة التي لا تكلّف فيها، إضافة إلى الموسيقى التي تغمر أبياته الشعريّة، ويختار الألفاظ والعبارات، بحيثُ تكون متوافقة مع الموقف والمعنى.

لقد ارتبط اسم البحتري بمدينة /منبج/ التي كان يحنّ إليها بشوق وشجون، ولا سيّما وهو مقيم في العراق ويعيش في ذروة شهرته الأدبية بين الشعراء الكبار؛ فقد كان يردّد اسم 'منبج' حتى عندما يمدح كبار الأعيان في ذلك الزمان؛ فحينما مدح /أبا جعفر الطوسي/ لم ينسَ أن يذكر بلدته / منبج الجميلة، فيقول مخاطباً إيّاها:

لا أنسينَ زمناً لديكِ مهذّباً ... وظلالَ عيشٍ كانَ عندكِ سجسجِ

في نعمةٍ أوطنتُها وأقمتُ في ... أفيائها، فكأنني في منبجِ

ولا يحنّ إلى منبج فحسب، بل يحنُّ إلى الشام عامة ودمشق خاصة، فيقول وهو يمدح /المتوكّل/:

عنيتُ بشرقِ الأرض قدماً وغربِها أجوبُ في آفاقها وأسيرها

فلمْ أرَ مثلَ الشامِ دارَ إقامةٍ لراحٍ نفاديها وكأسٍ نديرها

مصحّةُ أبدانٍ ونزهةُ أيمنٍ ولهوُ نفوسٍ دائمٌ، وسرورها

فالبحتري يرى بلاده جميلة، يحنّ إليها ويردّد اسمها أينما كان وفي كلّ زمان ومكان . على الرغم ممّا وصل إليه من مكانة مرموقة بين الشعراء، وما أحرزه من غنىً ومال وفير .

(2)

للبحتري مؤلفات ودواوين شعريّة عدّة، من أشهرها كتاب الحماسة الذي ضمّنه موضوعات مختلفة، كان الوصف أكثرها ، ولا سيّما وصف الطبيعة والعمران، حيثُ كان وصفه خصيباً وعفويّاً، تجلّى ذلك في وصف الربيع الذي أضفى على مشاهده الروح الحيّة ليُبرز فيها يقظة الطبيعة.

فوصف البحتري بركة المتوكل وإيوان كسرى، فنقلها وتأملها بعفويته وبراعته، فكانت أبياته وصفاً فنيّاً بديعيّاً جميلاً، تظهر فيه سحر الخيال وجمال المشهد، وقد أفاد من أسلوب أبي تمام في الإثراء من المحسنات البديعيات، إلاّ أنه أجاد وبرع في سبك الألفاظ على المعاني، التي استمدّها من وحي الخيال الخصب.



كان البحتري وصّافاً مبدعاً، كما كان مدّاحاً متمكّناً ممّا يريد قوله ؛ فقد استطاع ببراعة أن يربط بين مدح الخلفاء ووصف الطبيعة والقصور والحدائق، من دون أن يقلّل من شأن القصيدة وقيمتها الفنيّة والأدبية؛ وهذا ما يظهر واضحاً في معظم قصائده المدحية والوصفية.

يزور البحتري الخليفة /المتوكّل في دمشق سنة 244 للهجرة، فيمدحه مدحاً جيداً، ومن ثمّ ينتقل إلى وصف ربيع الشام وصفاً خلاّباً، بخضرته ومائه وتغريد طيوره، من خلال: وصف داريا ودمشق ونهرها الشهير/ بردى، فيقول:

العـــيشُ في ليــل داريّــا إذا بـــردا والــراحُ تمزجهــا بالمــاءِ مــن بـــردى

أمّـا دمشـقُ فقـد أبـدتْ محاسـنها وقـد وفـى لـكَ مطريهـا بمـا وَعـدا

فلســتَ تبصــرُ إلاّ واكفــاً خضــلاً أو يانعــاً خضــراً أو طــائراً غَــرِدا

وكذلك يصف البحتري فصل الربيع أجمل وصف وأروعه، ويطلق عليه صفات الحسناء التي تمشي بخيلاء متباهية بحسنها وابتسامتها، وهو يمدح أحد القادة العظام، هو/الهيثم بن عثمان الغنوي/ فيقول في وصف طبيعة الربيع الجميلة الخلاّبة:

أتاكَ الربيعُ الطلقُ يختالُ ضاحكاً منَ الحسنِ حتى كادَ أن يتكلّما

وقـد نبّـهَ الـنيروزُ في غلسِ الـدجى أوائــلَ وردٍ كــنَّ بــالأمسِ نُوّمــا

ويمدح البحتري /صالح بن رصيف بن شيخ/ وهو يحنّ إلى طبيعة بلاده، الجزيرة السورية، ومناخها اللطيف، من خلال وصف نهر دجلة وما ينتشر على ضفتيه من ورود وأزهار، تعانقه وتبتسم له، وقصور تميس يمنة ويسرة، فتعانقها الأشجار كعناق الحبيب للحبيب، فترسم لوحات جميلة على صفحات الماء العذب:

وكــم بــالجزيرةِ مــن روضــةٍ تضــاحكُ دجلــةَ ثغبانُهــا

تريــكَ اليواقيــتَ منشــورةً وقــد جلّــلَ النــورُ طهرانهــا

تســيرُ العمــاراتُ أيســارها ويعــترضُ القصــرُ أيمانهــا

تعــانقُ للقــربِ شــجراؤها عنــاقَ الأحبّــةِ ســكانُها

وفي قصيدة فريدة يمدح البحتري فيها الخليفة /المعتز بالله/ يتناول وصف الطبيعة، فيستعير ألفاظه من همساتها، ويجمع بين وصف القصور الفاخرة وحدائقها الغنّاء الناضرة، وكيف تتناغم في جمالها وتغازلها، وكأنّه يكتب بريشة رسّام بارع :

وكــأنّ قصــرَ الســاجِ خلّــةُ عاشــقٍ بــرزتْ لواقضُــها بوجــهٍ مونــقِ

قصــرٌ تكامــلَ حســنهُ في قلعــةٍ بيضــاءَ واســطةٍ لبحــرٍ محــدقِ

يغشــى العيــونَ النــاظراتِ إذا بــدا قمــرٌ مطالعــهُ ريــاعُ الجوســقِ

ومن أروع قصائد البحتري في الوصف والجمال، تلك القصيدة التي مدح فيها المتوكّل، ووصف بركة قصره كأنها حسناء فاتنة الجمال، حتى أنّ نهر دجلة يغار

من حسنها؛ وقد امتازت القصيدة بعذوبة موسيقاها وفيض معاني ألفاظها، بألوان منسجمة ومتناغمة في لوحة شعرية تضجّ بالمقابلات والمطابقات اللطيفة؛ وأكثر ما تجلّى ذلك في الأبيات الآتية:

يا من رأى البركةَ الحسناءَ رؤيتها والآنسات إذا لاحت مغانيها

بحسبها أنّها من فضلِ رتبتها تعدُّ واحدةً .. والبحرُ ثانيها

ما بالُ دجلةَ كالغيرى تنافسها في الحسنِ طوراً وأطواراً تباهيها

ويسترسل البحتري في وصف هذه البركة، ويحشد لها كلّ ما أمكنه من طاقات شعرية / فنيّة وجمالية، ومحسنات بديعية، وكأنها إنسانة تحسّ بما يأتيها وبما حولها، فتضحك لطلعة الشمس وتبكي من المطر، وتنعكس النجوم عليها كأنها صفحة سماوية، فتبدو في منتهى روعة الأناقة والجمال:

فرونقُ الشمسِ أحياناً يضاحكها ورونقُ الغيثِ أحياناً يباكيها

إذا النجومُ تراءت في جوانبها ليلاً، حسبتَ سماءً ركّبت فيها

(3)

لعلّ أروع قصائد البحتري في الوصف الجميل، يتجلّى أكثر ما يتجلّى في قصيدتين شهيرتين؛ الأولى في وصف المعركة البحرية بين الأسطول العباسي والأسطول الرومي، والثانية في وصف /إيوان كسرى/ وما حلّ به بعد معركة الفرس والروم.

يمدح البحتري /أحمد بن دينار/ قائد الأسطول العباسي، على بسالته وبطولته في مواجهة قوّة الأسطول الرومي، ثمّ يخاطبه وهو يصف الطبيعة في وقت الربيع، حين جرت المعركة البحرية سنة 232 هجرية:

ألمْ ترَ تغليسَ الربيعِ المبكرِ وما حاكَ من وشيِ الرياضِ المنشرِ

مررنا على "بيطاس" وهي كأنّها سبائبُ عصبٍ أو زرابي عبقرِ

كأنّ سقوطَ القطرِ فيها إذا انثنى إليها، سقوطُ اللؤلؤِ المتحدّرِ

ولم يكتفِ البحتري بوصف طبيعة الربيع في وقت تلك المعركة، بل عمد إلى وصف البحّارة الأشاوس، وهم يهجمون على العدوّ غير خائفين من الموت ولا هيّابين، فيشيد بهم وهو يخاطب القائد بن دينار بقوله:

وحولكَ ركّابونَ للهولِ عاقروا كؤوسَ الردى من دارعينَ وحسّرِ

تميل المنايا حيث مالت أكفُّهم إذا أصلتوا حدَّ الحديد المذكرِ

ويصوّر البحتري المعركة التي جرت في إنطاكية بين الفرس والروم، من خلال تلك الصورة المريبة التي رآها على حائط إيوان كسرى ملك الفرس، بعدما أصابه الدمار والخراب من جراء المعركة، فكانت الصورة الشعرية تعبّر عن خطر الموت وهول المعركة:

وإذا ما رأيتَ صورةَ انطاكيـ ـةَ، ارتعتَ بينَ رومٍ وفرسِ

والمنايا مواثلٌ، وأنوشروان يزجي الصفوفَ تحتَ الدرفسِ

ويجيد البحتري في وصف الإيوان بصورة زاخرة بالأسى والحزن، على ما أصابه جرّاء تلك المعركة القاسية / الحامية، التي أفرغت الإيوان من فخامة الديباج، ومن عزف الغواني الجميلات الساحرات، حتى سكنه النحس والجنّ، وبات رمزاً للأسى والذكريات الأليمة:

عكستْ حظّه الليالي وباتَ المشتر ي فيهِ وهو كوكبٌ نحسِ

فهو يبدي تجلّداً، وعليهِ كلكلٌ من كلاكلِ الدهرِ مرسي

ليس يدري أصنعُ أنسٍ لجنٍّ سكنوهُ، أم صنعُ جنٍّ لأنسِ

(4)

يظهر لنا من كلّ ما تقدّم، أنّ البحتري وصف لوحات عديدة جمع فيها ألواناً مختلفة من مباهج الطبيعة. وعلى الرغم من أنّ أوصافه في الطبيعة كانت تقليدية كفنّ شعري، غير أن البحتري تمكّن من ترقية هذا التقليد إلى درجة رفيعة من التفوق والتفرّد والأصالة، حيث ابتدع طريقة خاصة تعتمد على اختيار التفاصيل الطريفة المحسوسة، لتأليف لوحات متناسقة بائتلافها، تؤثّر بما يَبثّه فيها من حياة وحركة، وبما يجعل فيها من موسيقى عذبة متناغمة.

لقد كان البحتري شاعراً متفرّداً في الوصف؛ إذ وصف الطبيعة والقصور والحدائق، والمعارك الحربية، وصفاً جميلاً وبارعاً، حتى ليمكن القول: ليس ثمّة شاعر جاراه في هذا الوصف المتعدّد الألوان والأشكال. إنّها دلائل واضحة على أنّ البحتري يعدّ بحقّ رائد الشعر الوصفي، فهو يعمد إلى الخيال أكثر من الفكرة، ويوظّف اللفظ المناسب ليعطي المعنى المقصود، مشفوعاً بالمطابقات والمحسنات البديعيّة، فتكون الصورة مشرقة واضحة المعالم والأبعاد، في الشكل والمضمون. وكأنّها تُرسَم بريشة فنّان بارع.

***

المراجع

- البحتري (2015) حياته -آثاره - شعره، ويكيبيديا: البحتري › ar.wikipedia.org › wiki
- البستاني، بطرس (1997) أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار نظير عبود، بيروت.
- الطعمة، سلمان هادي (1987) أعلام الشعراء العباسيين، منشورات دار المعارف والآفاق الجديدة، بيروت.
- الفاخوري حنا (1986) الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل، بيروت.
- مناع، هاشم صالح (2001) البحتري -حياته وشعره، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة.



الحالِم الأخير

أ. وجدان أبو محمود

كانت المدينةُ تغصُّ بنوعٍ عجيبٍ من الحالمين، أُناسٌ غامضون، دون كيشوتيّون، لا يتكلّمونَ إلّا لماماً، أشبه بممثّلين صامتين، أقرب للمجانين، يعيشون بين الآخرين كالأخيلة، يسرّحونَ شعورهم في تمهّلٍ، يتعطّرون في تأثُّرٍ، يتأنّقون، ويفتّشون عن زوايا قصيّة ينفردون فيها بعوالمهم الخاصّة، برارٍ، مقاهٍ، منتزهات، يدخلونها منهكين، مثل جنودٍ قهرتهم معركةٌ فظيعةٌ لا منتهية، يعتزلون الصّخب، ويمضونَ وقتاً مع أوهامهم المريحة برفقةِ كوبِ شايٍ أو سيجارةٍ، يتصفّحونَ أحلامهم في حنوٍّ، يشحذونَ ذكرياتهم، يرمّمون قلوبهم المكسورة بأشياءٍ لا نفهمها ولا نراها، أشياءٌ كالأحصان تلمعُ في الدّماغ تارّةً وفي القلبِ تارّةً أُخرى، محضُ تتمّاتٍ بالغةُ القيمة لحيواتهم الرّكيكة الخالية من المعنى، يغوصونَ فيها بكلّيّتهم، ثمَّ يغادرون، ويعودون إلى الحياة محاربين أشدّاء.

وفي يومٍ اشتدَّ الفقرُ وساءت الأحوال حتى باتَ من الصّعب تمييزهم عن سواهم، فالعوزَ منعهم من احتواءِ انعزالاتهم في دلالٍ، ثمَّ إنَّ النّاسُ كلّهم باتوا في السّكوتِ نسخاً كربونيّةً عنهم، أحدهم فقط لم يتنازل عن نمطِ عيشتهِ الدّقيق، ظلَّ مستعدّاً لدفعِ تكاليفِ جنونهِ، "سيّد خالد" يكادُ يكونُ آخرهم، وعلى الرّغم من أنَّ اسمهُ مركّبٌ من الكلمتين معاً، إلّا أنَّ أحداً لم يندهه يوماً إلّا وأسقطَ متعمّداً الأولى، إذ كيفَ يكونُ سيّداً من يعملُ حمّالاً بأجرةٍ، يعتلُ أوامرَ النّاس، يقبّلُ أكفّهم، وتركبُ سلعهم وبضائعهم على ظهرهِ المحنيِّ جيئةً وذهاباً.

سيّد خالد ليلاً لا يشبهُ نفسهُ نهاراً أبداً، شخصيّتان عدوّتانِ يتناوبُ على تجسيدهما بدرايةٍ وتجلّدٍ، بالكادِ يحلُّ الظّلام حتّى ينفتح بابُ القبو الذي يقطنهُ، يخرجُ ببزّةِ الجوخِ الباهظة، يتأبّطُ حقيبةً جلديّةً غامضةً، تترنّحُ ربطةُ عنقهِ مع مشيتهِ الواثقة، ويفوحُ عطرهُ الفريدُ في الزّقاقِ فيدركُ أهلُ الحيِّ أنَّ العفريت الذي يسكنهُ

قد استيقظ، يقصدُ سيّد خالد برجاً وسطَ المدينة، ونحو الطّابقِ السّابع يهرولُ على الدّرج كالغزال، في مقهىً فارغٍ قليل الزّبائن يحجزُ طاولةً مديدةً لنفسهِ، يفردُ فوقها كلَّ أوراقِ الحقيبة، ويشرعُ في الكتابةِ كالمسحور.

يُهلّلُ النُّدُلُ لمجيئهِ اليوميّ، يبالغونَ في تلميعِ اسمهِ الكامل، حتّى أنّهم يُدلّلونهُ بمضاعفةِ الأحرف، فيمسي فجأةً " السّيّد سيّد خالد"، يجلبونَ لهُ النّبيذ بإشارةٍ من إصبعهِ، تحومُ نظراتهم حولهُ كطيورٍ كاسرةٍ تنتظر مصرع فريستها، عندما يسكر يُصبحُ أكثر كرماً، تنتفضُ أخيولاتهِ العزيزة، فينفضُ لهم محفظته.

في المقهى المشرف على اصطخابِ المدينة يستشفي من أذيّاتِ الحياة، يقذفُ عواطفهُ كالأحجار في بحيرةِ العالم السّاكنة، يعرف أنّهم يخالونهُ شاعراً أو روائيّاً، يعرفُ أنّهُ سينفقُ ما جناهُ طوالَ اليوم، يعرفُ أنّهُ سيجوعُ وسيتخلّفُ عن تسديدِ أجرةِ القنِّ الذي يعيشُ فيهِ، يعرفُ أنّه لن يتزوّج ولن ينجب ولن يتركَ أيَّ أثرٍ وراءه، لكن أكثر ما يعرفه أنّه يشتري السّعادةَ يوماً بيومٍ، تلكَ التي يقضي الآخرونَ أعمارهم بحثاً عنها، يكتبُ الرّسائلَ لحبيبته المتخيّلة، والتي عمّرها خليّةً خليّةً، وفصّلَ لها ملامحَ وصوتاً ورائحةً وملابسَ وأساورَ وأقراطاً، تتزحّفُ عيناهُ نحو الشُّبّاكِ الوطيء في منعرجٍ ضيّقٍ حفَرَتْهُ من قبل أصابعُ الخيالِ، تسرحان طويلاً في الزّجاج المبتلّ، وبعد الكأس الأول تخرجُ الضّحكةُ مع الجسد الأهيفِ من ورق الرّسائل...

الجوُّ باردٌ والموسيقا حزينة، لا صوتَ إلّا قطقطةُ المطرِ وطقطقةُ الأقدامِ الرّاكضةِ بلا انتهاءٍ، لا ملمسَ إلّا لزوجَةُ الخيالاتِ وهيَ تهفُّ، ولا رائحةَ سوى شذاها، صامتاً يلتذُّ بالفرح، مُهَمَلاً كعلّاقةِ الثّيابِ التي لا يراها أحدٌ، غارقاً كبزّةٍ خاويةٍ في كُرسيِّهِ المعتاد، يُدَخِّنُ أنفاسَهُ العميقةَ، يقيسُ حرارةَ الأشياء والتّعاسةَ الضّافية على الأكواب الفضيّةِ الوحيدة، يستلُّ وجهها من جيبِ الذّاكرةِ المُفلِسَةِ، يتَشَمَّمُهُ بتؤدةٍ، يَشْهَقُهُ، يزْفُرُهُ، يُشذّبُ بمقصّاتِ التّلهّفِ نظرتها وبسمتها، ويُعَدِّلُ نظّارَتَهُ الطّبّيّةَ كيما يراها بأَدَقِّ ما يَسْتَدْعي الاحتفال، لكنّها سرعان ما تذوبُ وتتبدَّدُ... كما لم يحدث من قبل.

يطلبُ كأساً ثانياً، لكنّها لا تأتي، يحلُّ العقدةَ في ربطةِ عنقه، يُخرجُ زرّاً من عروتهِ أسفلَ الياقةِ البيضاء، يعبُّ نفساً طويلاً ليحتالَ على اختناقهِ، يطلبُ قهوةً، يطاردُ هدفاً لا مرئيّاً فنجاناً فآخر، يشربُ السّوادَ كلّهُ ولا تأتي، وبعدَ ساعاتٍ من المخاضاتِ العسيرةِ تهرعُ المقلتان البائستان إلى النّافذة، هنالكَ بالضّبط حيثُ حطَّ عصفورٌ مبلّلٌ على الإفريز، كالفجاءة يشعُّ وجهها من الغباشةِ الكثيفةِ، فاتنةٌ

كالعادةِ، مغناجةً، يتطلَّعُ إليها بودٍّ من خلفِ الزُّجاجِ المخَدَّدِ بالأنهارِ الصَّغيرةِ، يعاتبها، يتأمَّلها بحنوٍّ، فيما هي تُمزِّقُ الضَّبابَ الرَّقيقَ وتتقدَّم، تفتحُ الشّبّاكَ بتأنٍ من الخارج، فيُذعرُ العصفورُ ويطير، فيما تعبثُ الرّيحُ الدفّاقةُ بأوراقهِ، يمتقعُ، وينقبضُ صدرهُ، يتلفّتُ حولهُ، لا أحد يعيرُ بالاً لها، في حين تبدو لهُ واقعيّةً بإفراطٍ، يفركُ جبهتهُ، يخال أنّ التّمالةَ فعلت فعلها، لكن الطّبيعة تميلُ لتصديقها، فالعصافيرُ والرّياحُ لا تكذبُ ولا تسكر، تقفز على الأرض، تمشي نحوه، لا يند فمها عن بسمةٍ، تهدأ للحظةٍ الأشياءُ كلّها، أحاديثُ الزّبائنِ وهديرُ المركباتِ على الطّريقِ السّريع، بضعُ ثوانٍ صافيةٍ تمرُّ وكأنها النّسمة، ثمّةَ تأثيرٌ غامضٌ للصّمت، مزيجٌ من القوّةِ والرّقةِ والسّحر، بيدَ أنَّ تركيبتهُ لا تظلُّ رائقةً، تثلّمها وقفتها التمثاليّةُ أمامه، ونظرتها العميقةُ الثّاقبة، يظنُّ لوهلةٍ أنَّ أُمنيَةً ضالّةً قدْ تَغَلّبَتْ على نباهَتِهِ، فالتبسَ الخيالُ بالحقيقةِ، واختلطَتْ المشاهدُ بالصُّور، يخلعُ نظّارَتَهُ، يمسحُ بكمِّهِ عدسَتَيْها، ويعاودُ ارتداءها، فيتأجّجُ من جديدٍ المنظرَ ذاتَهُ، امرَأةٌ بفستانٍ رقيقٍ وزُمرُّدَتينِ تلمعانِ في العينينِ الهادئتَيْن، يحسُّ أنّهُ يتهاوى عن كُرسيِّهِ فلا يبلغُ أرضاً، يديرُ فنجانَ قهوتهِ الباردةِ بينَ يَدَيْهِ ليُخفي ارتباكَهُ، ينظرُ حولهُ كالآثمين، يداري التَّلبُّكَ في تلاميحهُ، يتساءلُ بفمٍ مغلقٍ:

"هيَ ؟؟؟"

"هيَ !!! "

"هيَ."

يقرصُ بيدِهِ يدَهُ الأُخرى، ثمَّ يرفعها إلى قلبهِ، يتأكّدُ أنَّهُ مقفلٌ، لم تخرجْ منهُ، إذنْ من أينَ جاءَتْ...!!!؟؟، يجزعُ من هولِ التّشتّت، يختَلسُ النَّظَرَ بزاويَةِ عينهِ، لا تزالُ على وقفتِها وكأنْ لِتُهَدِّئَ تَهَيُّجَ الطّقسِ، يحاججُ عقلَه:

" لم تذهب التّمالةُ بعقلي بعد، هذا الثّوبُ جديدٌ عليَّ، لم أتصوّرهُ أنا، لا لونهُ، ولا قماشَتُهُ، حتّى الشّالُ على كتفيها غريبٌ عن موادّ خيالي، هذه المرأةُ تشبهُ امرأةَ الوهم لكنّها... ليست هي"

يَفْرُكُ كَفَّيْهِ ببعضهِما، يراقبُ عمَّالَ المقهى، كيفَ لم ينتَبهْ أحدٌ منهم للحسنِ الرّابضِ أمامه!، يتطلّع إلى رسائلهِ، يقرأ خطفاً:

"اشتقتُ إليكِ ولكنّني لستُ مثلك، لا أجنحةَ لي، لا ريشَ لي، ولا أملَ في التّحليقِ نحوكِ"

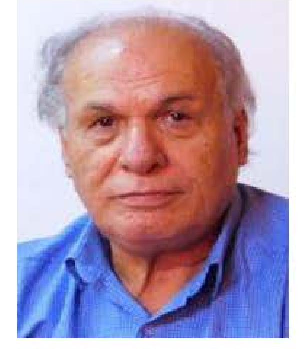
"اشتقتُ إليكِ ولكنّني رجلٌ حالمٌ، والحالمونَ يتمنّونَ فقط، والأماني تخافُ اللّمس، تخشى أنْ ينبتَ لها جلدٌ ونبرةٌ فتنقلبُ إلى حقيقة"

"اشتقتُ إليكِ... ولكنّني متعبٌ منكِ، ومرهقٌ من طولِ انتظاركِ"

تتأرجحُ نبضاتُهُ بينَ الغبطةِ وبينَ الذُّهولِ، لا يُصدِّق إلحاحَ المشهد، يتمالك قلبَهُ، ويجهدُ كيما يضبْطَ نَفَسَهُ المتَسارعَ مرَّةً أُخرى، يعبقُ المقهى الصَّموتُ بأنفاسها، تبدِّدُ إصقاعَهُ، فيموجُ الهواءُ بالحنين، وتلتبسُ الحبيبةُ في عينيه، فلا يُميِّزُ إن كانت امرأةَ المكاتيب ذاتها أم صبيّةً من لحمٍ ودمٍ، يُقنعُ نفسهُ أنّها حلمه، يخافُ فجأةً من وضوحه، يخافُ أنْ يظهرَ خبلهُ في المكانِ الوحيد الذي أشعرهُ أنّهُ إنسانٌ محترم، تتبدّلُ للحظةٍ الأهداف، تختلطُ الأولويّات، الإنسان كائنٌ معقّدٌ عصيٌّ على الفهم، يكابرُ، يخنقُ لهفتهُ، يتهرّبُ من تحديقتها الدّافئة، ينتظرُ أنْ تتلاشى كما بالكاد حدث، سيفتّتها بتجاهله، ستتهاوى حُتاتاً خيالياً بلا وزنٍ، ستذروها إغماضتهُ، وسترجوهُ في الغدِ كيما يعيدَ تجميعَها، يصَوِّبُ نحوها نظرةً باردةً، إلّا أنّها تصمدُ أمامهُ بخيبتها الجليّة، بالماءِ يقطرُ من شعرها، تتصفّحُ عينيهِ بفمٍ ينتوي على كلامٍ كثيرٍ، تحاولُ استنطاقهُ ب "مرحباً"، لكنّهُ لا يجرؤ على الـ" أهلاً"، يخشى أنْ تفتضحَ أوهامهُ، يخشى أن يبدو المجنون، تفشلُ في انتزاعِ بسمةٍ أو نظرةٍ حكّاءةٍ، يشيح عنها قلبهُ في فتورٍ، يتكسّر، يخبطُ رأسهُ بالطّاولة، ويبكي.

يرفعُ رأسهُ فلا يجدها، يسمعُ صوتَ انهيارٍ من داخلهِ، "ماذا فعلت؟!" ينبضُ السُّؤالُ الممضُّ في حنجرته، لن يحسمَ واقعيّةَ ما حدثَ إلّا بإشراكِ طرفٍ حياديٍّ، بوجهٍ كامدٍ ينادي عاملاً يافعاً، يدسُّ رسالةً في يده، ويهمسُ شيئاً في أُذنه، النَّادلُ المذهولُ يتوقّفُ أمامَ الشّبّاك العالي، يتملّى السُّحبَ القريبةَ والسَّماءَ الشّاحِبَةَ، ينظرُ لأسْفَل حيثُ الأوتوستُرادُ السَّريعُ، يتَطَلَّعُ إلى زَميلهِ الذي يُشيرُ لاختلالِ الزَّبونِ بغمزةٍ مستخفيةٍ، ثُمَّ إلى الرَّجاءِ يقطرُ منَ العينينِ الغائمتَيْن، يفتحُ النَّافِذَةَ ببطءٍ، تلفحهُ الرِّيحُ الباردةُ، وينالُ المطرُ من وجههِ في كلِّ موضعٍ، يرمي الرِّسالةَ المطويَّةَ بهدوءٍ، فتطيرُ بخفّةِ طيَّارةٍ ورقيَّةٍ، يلتفتُ للرَّجُلِ مبتسماً، يقولُ قبلَ أنْ يلمَّ الفناجين كلّها: "وصلت"، يقفُ سيّد خالد معقودَ اللّسان، يتقدّمُ على وقعِ القهقهات والوشوشاتِ وقرقعةِ الصّواني النّحاسيّة، وعلى مرأى النّدل السّاخرين يُخرجُ رأسهُ من الشُّبّاكِ المفتوحِ، يفكّرُ قليلاً بـ "السّيّد سيّد خالد"، تدغدغُ الكلماتُ القصيّاتُ إنسانيّتهُ، لكنَّ شيئاً حارقاً يشدُّهُ من قلبهِ، فيُغمضُ عينيهِ المحمرّتين... ويخرج.

هي وهو



أ. سهيل الذيب

الصواريخ تنهال في الاتجاهات كلها منذ اللحظة الأولى لزواجها في الكنيسة التي تحت الأرض، والكاهن يرتجف حين سألها إن كانت ترغب فيه زوجاً شرعياً مدى الحياة، فارتجفت كلماتها ليعيد الكاهن السؤال مرة أخرى، وأضاف: يمكنك يا بنتي أن تقولي لا الآن إن أجبرت على الزواج منه. ردّت بصوت كاد ألاّ يسمع وبدا مخنوقاً: نعم إنّني موافقة على الزواج منه. ارتاب العريس وكرّر سؤال الكاهن أمام الجميع، وأضاف: يمكنك الاعتراض الآن وأكون لك من الشاكرين، لأنّه صعب أن تعترضي بعد أن يكللنا الكاهن، فإنّ من أزوجهما الله لا يفرقهما إنسان كما تقول الأسطوانة المشروخة. فقالت أريدك زوجاً لي. حينذاك باركهما الكاهن كما باركهما الحضور المرتجف برداً وخوفاً، وانطلقت زغاريد خرساء.

أزيز الرصاص وهدير الراجمات وارتجاف صوتها في الكنيسة منعته من الاقتراب منها، وعدّها كل الحالمين ضيفة لخمسة أيّام إلى أن عادا إلى دمشق، لكنه أيقن في قرارة نفسه أنّها لا ترغب به وربما هناك من أجبرها على الزواج منه، فقال في نفسه: وقعت الفأس في الرأس، والمقدمات الخاطئة تؤدي إلى نتائج خاطئة واستمر خوفاً من الناس وكلامهم في حقها. فكّر أن يضع تحت مخدته مسدساً. كان صوتاهما يعلوان في الحارة لأي سبب. قال لها ذات مرة: كما ترين الزواج بيننا مستحيل فأريدك أن تطلبي الطلاق واتهميني بما تريدين فنحن متناقضان لا نصلح للعيش معاً.

كان سمعان يحب الحياة والناس والفرح والموسيقا والنور، وهي تكره كل ذلك وتهوى العتمة. هو كريم ومضياف، وهي لا تظهر للضيوف إلّا ما ندر ما اضطره في كثير من الأحيان للقيام بواجبهم. هو عمل في كثير من الأعمال لتوفير حياة كريمة

لأسرته، وهي نأت عن ذلك وعدّته من مهام الرجل، فهي للبيت وأعماله. هو يدخن ويعشق القهوة المرة والسهر وأم كلثوم والعرق أيضاً، وهي تنام على وسادة خالية من أي حلم. هو مكتنز عاطفياً يكاد الحب يملؤه. هي خالية من إكسير الحياة هذا ولديها خواء عاطفي يفقدها أي شعور بالحب والمحبة. هو سهل مرن طيّب حد البله في الحق والجمال، هي عنيدة لم يستطع تليينها فظلت متشبثة بأفكارها.

"تصالح مع نفسك" سمعها من أخيه بعد زمن طويل من زواجه ولم يستطع هضم تلك العبارة، إذ ماذا يمكنه أن يفعل أكثر ممّا فعل، فمنذ اليوم الذي جعلها شريكة لحياته رأى منها كل ما ينغص الحياة بدءاً من الأيام الأولى وحتى انقضاء الخمسة والثلاثين عاماً التي قضياها في صراع لم يتوقف إلا نادراً. كانت كلما غضبت أو حرنت لسبب أو لنكد تغلق الباب على نفسها واستمر إغلاقه العمر كله. سافر بعيداً ليعمل حمالاً كي يوفر مصروف العائلة والأولاد وليعيشوا في كرامة في منأى عمّا عاشه في طفولته وشبابه، لكنّه عاد غريباً لم يتعرف الأولاد إليه، وهي أنكرته كما أنكرته من قبل أن يسافر. وفي صباح اليوم التالي لعودته وقضاء ليلته الأولى على كنبة غرفة الضيافة وحيداً، استيقظ، فإذا المخدة مصبوغة بدمه وحينذاك أخبره الطبيب أن عليه أن يأخذ حبة الضغط كل يوم حتى يأتي أجله.

طلّقها، سمعَها من كثيرين، لكنّه لم يجرؤ لأسباب كثيرة أولها حرمان الأولاد من أمهم، حيث بقي يمنّي النفس أنّها قد تعود إلى رشدها يوماً، فحين كانت الطفلتان في المدرسة الابتدائية كان ينهض قبلهما صباحاً ليحضر طعامهما ويجهزهما للذهاب إلى المدرسة، بينما كانت تغط في نومها العميق في الغرفة المظلمة، وحين كانتا تعودان من المدرسة كانت تتحين الفرص لضربهما لأي سبب للإمعان في أذيته.

اشترى البيت الفاخر والسيارة، لكنّها ظلت تلك المرأة الحرون التي بقيت على الدوام تطمح في تكسير رأس زوجها بتمردها، بحيث كانت تسافر إلى أهلها في المدينة المجاورة كلّما أرادت من دون أن تعلمه، وإن أعلمته أحياناً فمن باب أخذ العلم فحسب. لم تركب سيارته قط، بل كانت تذهب ساعة تشاء بوساطة الميكرو. كان يكلّم نفسه: بماذا يتجاوزني النبي أيوب؟ دهمته أمراض عدة بدءاً من مفاصل الركبتين والظهر والتهاب العصب الوركي وضعف البصر، وانتهاء بجلطتين أسعف في الأولى منهما نفسه بنفسه مفضلاً الموت على أن يضطر إلى إيقاظها أو إيقاظ ابنتيه من نومهما. وفي المرّة الثانية طلب منها أن تسهر معه في المستشفى، خشية أن يموت أمام

ابنتيه اللتين تناوبتا على السهر عليه في الليلتين السابقتين، وإذ سعل، والسعال عمل لا إرادي كما هو معروف، قالت له: لا تسعل فقد أزعجتني. دعني أنم. قال في نفسه: على مدى العمر وأنا أتلقى طعناتها ومع ذلك بقيت صامتاً أكثر الأحيان لأنني ظننت أنّها قد تصحو ذات يوم وقد أجبرتني على ضربها في أحيان أخرى لأنها أفقدتني صوابي. سألها ليلتها: لماذا تعيشين معي؟ أليس من الأجدر أن تجدي خلاصك فيما ترغبين من حياتك بعيداً عنّي؟

قالت:

_ ما خصّك. سأبقى هنا على قلبك.

_ وهل تنتقمين منّي بسبب خلاف أبويك؟

_ ما خصّك. سأنتقم من كل الذكور.

_ وما ذنبهم أو ذنبي؟

_ ألستم ذكوراً؟ هذا وحده يكفي.

_ أتقاصصينني إذا أباك طلّق أمك؟ على كل حال ما رأيك أن نذهب إلى طبيب نفسي لنتعالج معاً؟

_ وحدك المجنون. عالج نفسك.

مر سبع سنوات على تلك المحادثة التي قطعتْ فيها كل أسباب التواصل معه بدءاً من الفراش وانتهاء بالكلام، لكنّها بقيت في البيت تجلس على قلبه. كان خوفه يتصاعد كلما فكر بطريقة يبعدها عنه. فأولاده شباب وهو أصبح على حافة العمر سناً وأمراض تدهمه بين الحين والآخر، وإلى ذلك فهو ينتمي إلى دين لا يمكنه من الطلاق أو الزواج مرة أخرى إلاّ إذا اعتنق ديانة أخرى، وكانت هذه تكاد أن تكون مستحيلة له، ليس لأنه مؤمن بل لأن مجتمعه الصغير سيعاديه حتماً، وإن كان لا يقيم كثير وزن لذلك إذ آمن أنّ الحياة لا تتكرر. كانت تعرف ذلك فتستغله بكل سوء تقدير وتصرف، علماً أنّ لا أحد لها يمكنه أن يستضيفها في بيته بقية عمرها ولا حتى أولادها فهم لم يجدوا عملاً، وكذلك فأبواها توفيا وإخوتها متزوجون في أماكن بعيدة.

ما العمل يا سمعان؟ ما العمل؟ هي ليست خصماً ليستعرض فكره وعضلاته أمامها، بل كانت ضعيفة حد الهشاشة، وكان ممّا يؤلمه أنّها لا سند لها ولا عضيد ولا مال ولا وعمل. لكنّها كانت تعوّل أنّه حين يموت سيغدو راتبه التقاعدي لها وكذلكّ البيت وكل شيء فهي وريثته حسب الأخلاق الدارجة. كان يعرف ما تفكر به وعلى الرغم من ذلك بقي محافظاً على كونه رب الأسرة ووضع ما يجنيه في مكان يعرفه الجميع ليأخذوا منه متى أرادوا مؤمناً أن كل شيء إلى فناء. وهنت روحه وعجز عن فعل شيء، فصار يمضي النهار والكثير من الليالي مع أصدقائه أو يلزم غرفته، واستكانت هي لغرفتها. فتحت أبواب الجحيم على مصراعيها حين أغلقت الأبواب بينهما وأغلقا على روحيهما، فبدا البيت أشبه بمقبرة لا صوت فيه ولا حياة، فكل شيء جامد لا يتحرك، وحتى برادي الشبابيك لم تعد تتحرك وأصص الورود التي كان يزرعها ويرعاها ويكلمها ذبلت وماتت. نمت الكراهية وترعرعت وتأججت نيرانها .صار يضع مسدسه تحت مخدته تحسباً، وكذلك فعلت. فجبهة الحرب بينهما استعر أوارها وكل واحد تخندق وراء ساتره متهيئاً لإطلاق حقده وناره. لم ينم تلك الليلة التي دهمه فيها المرض ورغم أنينه إلاّ أنّ أحداً لا يريد أن يسمعه أو يقدم له كأس ماء. قال يخاطب ذاته: ما أغبى أن تعيش قديساً في وكر الأفاعي ومستنقع النكران والجحود وانعدام القيم النبيلة. أطلقِ النار عليها فآن لها أن تدفع ثمن عنادها وغبائها. هيّا أطلق موتها من مسدسك وعش ولو يوماً من دون أن تؤذي وجودك. هيّأ مسدسه ووضع فيه رصاصة واحدة فقط مسوغاً ذلك أنّ رصاصة واحدة تكفي فإن لم يصبها أو لم تمت إن أصابها يكن ذلك حظها الطاغي. في الخامسة فجراً تسلل كلص في فناء الدار العربية واتجه إلى غرفتها. دهمته عدةّ أفكار حين أوشك على فتح باب غرفتها: الغدر ليس من شيمي. لم لا أنتظرها حتى تستيقظ؟ دعها نائمة ستستيقظ أولاً وأخيراً، فلا يمكنها أن تبقى نائمة مدى الحياة، ثم قال في نفسه: لمَ لا أوقظها لتموت وهي صاحية؟

عاد إلى فراشه وشعر أنّه حقق نصراً ثميناً وكاد يظن أنّه فعلها. هي لم تكن نائمة. حملت مسدسها وبدت تذرع غرفتها جيئة وذهاباً وتكلّم نفسها: يجب أن يموت الآن وأتخلص منه للأبد. فتحت باب غرفتها واتجهت إليه بكل خفة ورشاقة، فجسدها الهزيل وتمارين الرياضة التي كانت تمارسها كل يوم صباحاً ومساء ساعدتها أن تمشي كظل. وضعت مسدسها قرب رأسه وأوشكت أن تطلق النار لولا أنّها سمعت

ابنتها تطلب منها أن تجلب لها ماء، فعادت مسرعة تحمل إليها العبوة. قالت تخاطب نفسها: بكل الأحوال سيموت، فهو مريض ومسن، فلم لا أوكل المهمة لعزرائيل يأخذ روحه من دون أن أتورط في جريمة قتل ستودي بي حتماً إلى السجن أو الشنق. شعرت أن روحها ارتاحت، وأنّها حققت نصراً استراتيجياً عليه إذ كان يمكنها قتله فأحجمت. لذلك غطّت رأسها باللحاف كعادتها ونامت سعيدة بنصر عظيم.

استيقظ سمعان على وقع حركة خفيفة فتناول مسدسه. فرك عينيه فإذا عزرائيل يجلس أمامه على كرسي يتمعنه مبتسماً. قال سمعان: صباح الخير أيها الوسيم. أذكر أنّني رجوتك ذات مرة لتأخذ روحها. لقد كان قصدي يا طويل العمر أن تفرّق بيننا، فلا شك أنّك أنت من جمعنا، وها أنت ذا قبالتي تلبيني، فشكراً لسرعتك وجميل صنيعك، وبما أنّني ما عدت أهتم لحياة طويلة عشتها رافضاً لحياتي، لذلك يمكنك أن تفرقنا بالطريقة التي تراها مناسبة، لكن أنت تعرف أن الأولاد متعلقون بأمهم. إنّهم يحبونها كثيراً يا سيدي، كثيراً جداً. هي أمهم والمحب لا يرى ولا يسمع ومن ثم لا يعي.

القارورة

أ. يسارساير الحبيب

لم يكن الفقر ليمنعَه من التأنُّقِ في ملبسه وتسريحة شعره وتلميع حذائه الإيطالي، الذي أصرَّ على شرائه رغم ضيقه؛ لأنه سيختصر عليه كثيراً من الشرحِ ويشير بوضوح إلى أنه من الأثرياء، وكم أرهقه التَّصنُّعُ ليبعد الأنظار عن عيشه المتواضع في حيه الفقير، الذي قُصارى ما يتقنه أبناء ذلك الحي أن يعودوا آخر الليل بقبضة من الليرات، وقد خلفوا أفواهاً صغيرة أثقلها التثاؤب والانتظار، لكنَّ أولئك الصغار لا صبر لهم على هذا الليل الطويل، فتراهم يتساقطون من النعاس في حُجَرٍ ضيّقة لتتعانق الأيدي والأرجل الصغيرة، مشكّلةً لوحة تشكيلية اختلطت فيها الألوان الباهتة فلا ترى إلا ملامح من حياة لا تحتاج إلى كثير من التأمُّل لِتَشِيَ بحرمانها.

مرَّتْ هذه الذكريات على خاطر سعيد وهو مُتَسَمِّرٌ على مقعده ولم يقطعه عن التفكير صراخ القطار الذي ضجَّ بنفسه وبهموم المسافرين، لكنَّ قارورةً ملقاة في ممرِّ المقطورة تتقاذفها الأقدام تصدر صوتا متوثّباً ينفذ إلى رأسه؛ فيشتت ذكرياته البائسة التي حرص على نسيانها منذ صَعِدَ القطار.

ما زالت عيناه مغمضتين، يحاول رفع أجفانه المثقلة بهدوء فيعجز عن ذلك، يحرِّك رأسه المسند إلى مقعد ابتلع كل جسده متذكرًا أمه وصندوق عرسها الخشبي الذي خبأ ذكرياتها الجميلة في زواياه المظلمة؛ فذكريات الفقراء أطوع للهزيمة أمام مطالب العيش البائس، يتذكر ذلك الصندوق حين صار أرجوحة له على شجرة في فناء البيت، وكان جسمه الصغير يغرق فيه فلا يرى الناظر سوى صندوق خشبي له أطراف آدمية صغيرة تدلت من جوانبه في منظر يستطرفه الأثرياء ويعدُّونه لوناً من التراث يقبع في صورة تعلق في أحد المتاحف لتجتذب السيَّاح، أو على جدران مكتب لإحدى الهيئات الأممية وقد أحاطوها بإطار مُذَهَّبٍ، لكن ذلك الإطار الفخم لن يدفع عن تلك الصورة ما تحمله من عوز وفقر.

أحس سعيد بالحذاء يعضُّ أصابعه، فكَّر في خلعه لكنه تراجع لأن جواربه المخرقة تقبع هناك، تشجع قليلًا وحرَّك أصابعه بهدوء وحذر، وعيونه تتلصص على من حوله... وما كانت معاناة سعيد لتقنع القارورة بالتوقف عن الارتطام بجدار المقطورة؛ فيزداد توترًا ويهمهم بشتائم تنال منها وممن تركها، وأحس للحظة أنها تستهزئ ساخرة منه، وبحركة لولبية طائشة استدار بجسده على المقعد وأسند يده على مقعد الراكب بجانبه، لقد هَمَّ أن يقذف بنفسه على تلك القارورة ويركلها بكل قوته لكنه جمد في مكانه .... عرف الآن أن كل العيون توجهت إليه.

- تباً هل انتبهوا؟!! لا .. لا أظن ذلك.

في هذه الأثناء أخذ يخلع معطفه ليشتت الأنظار عنه، أراد أن يستوثق من أنها لم تعد تراقبه؛ فقلَّبَ عينيه متفحصًا مَن حوله، كان ركاب (الدرجة الأولى) كبقية الناس الذين تركهم في حيه الفقير فذاك رجل عجوز وبقربه زوجته، وخلفهم امرأة احتضنت رضيعها النائم، وخلف مقعده مباشرة شاب أنيق استسلم للنوم وفغر فمه وسال منه اللعاب، وتلك فتاة بإزاء مقعده أعادت النظر إلى شيء كانت تقرؤه بعد أن شتت حركة سعيد انتباهها.

- إنهم لا يختلفون عمن عرفتهم في الحي الفقير، وهأنذا بينهم ألبس لباسهم وأجلس معهم في الدرجة الأولى ... لو فعل أبناء الحي مثلي لما بقي مظهر للفقر هناك، نعم فنحن لا نختلف عنهم إلا في القشور!! قال ذلك وهو يحس بنشوة كبيرة ... ظن أنه وجد الحل الذي سيلغي الفوارق بين أبناء حيه وأبناء المدن الذين صار سعيد بينهم.

استجمع أفكاره وعاد إلى مقعده.... حمد الله أن تلك القارورة لم تخرجه عن وقاره، وتبسم في سره متذكراً طفولته هو والصبية حين كانوا يجمعون قوارير الأدوية من النفايات ويركلونها حتى يصلوا إلى (مزبلة الحي الكبرى) فيجعلون منها هدفًا لحجارتهم لتتشظى إلى قطع صغيرة، وتنحنح – كما هي عادته إذا أراد أن يبدأ بحديث جديد – وقال في نفسه:

- يا لها من قارورة! لقد طردت عني النعاس...

شعر بنشاط يسري في جسده، رغم أن الألم ما زال ينبض من هناك حيث تقبع قدماه، قاده الفضول إلى معرفة ما تقرؤه الفتاة بجانبه، وبدأ يختلس النظر ... بدت له فتاة جميلة، يُرى عليها أثر النعمة، لا تشبهها فتاة ممن عرفهن، وكأنها إحدى عرائس أخته الصغيرة في شعرها الأشقر وعينيها الزرقاوين وبياضها العاجي، وكأنَّ

الحسن جرى في وجهها صفاء ورقة ولطفاً ... غرق سعيد في أحلامه وأطال النظر وغاب عمن حوله، وسنحت للفتاة التفاتة وشعرت بأنه ينظر إليها أما هو فقد حملته أحلامه إلى عوالم بعيدة ولم ينتبه إليها ... أعادت الفتاة النظر إلى جهته وتأكدت من أنه ينظر نحوها، وقالت:

فِيْ شِيْ ؟!!....

شعرَ كأنَّ صفعةً وقعت على وجهه من الغيب لتوقظه من أحلامه وتعيده إلى وعيه.

ها ..، عفوًا... تِكَلْميْني حَضِرْتِكْ؟

شُوْ .. إيْ بِكَلْمَكْ إِنْتْ ... فِيْ شِيْ؟

لا ... كِنْتْ شَارِدْ شْوَيْ ... بَسْ

بَسْ شُو؟

لَفَتْ نَظَرِي الجريدةْ .. وحَبِّيتْ أقرأْ فيها إذا ما في مَانِعْ.

وضعت يدها على فمها كاتمة ضحكة كادت أن تبقي في سعيد تشوها نفسيًا بقية عمره.... أدرك أنه ارتكب خطأ، فأحس بإحراج كبير، وتمنى أن يبتلعه مقعده فيغيب عن أنظار الفتاة.

بَسْ هَاي مُوْ جَريدة .... هَاي محاضرة إنكليزي.

تنحنح سعيد –وكان التنحنح لازمة ترافقه في كل موقف محرج– وزاد من توتره أن الحذاء بدأ يضغط بقوة، وكأنَّ دمه كله صار يتجه إلى قدميه، لكنه تدارك خطأه فقال:

آه .... ما انتبهت ... فَكَّرْتْ إِنْها جريده.

لا... ولا يهِمَّكْ ما صَارْ شِيْ.

أعادت كلمتها الأخيرة الهدوء إلى نفسه، وأخذ يعود إلى توازنه ... لم يُعِرْ سعيد بعد كلمة الفتاة اهتمامه بمن حوله فالضجة صارت خلف أذنيه، ولم يبدُ له في هذا العالم الصغير عالم المقطورة سوى هو والفتاة ..لكن شيئاً آخر لم يغب عن سمعه .... ففي كل كلمة فكر أن يقولها ينظر إلى الخلف ليرى القارورة التي ارتسمت صورتها في نفسه كعجوز شوهاء نحيفة الوجه ممتلئة الجسم بشكل مفرط قد فتحت فماً ضيقاً ولم تعرف كيف تغلقه، لقد شغلته عن هذه الحسناء التي تجلس بإزائه.

التفتَ إلى الخلف وتمتم بشتائمه المعتادة، نظرت إليه الفتاة ورَابَتْها حركاته ... نظرت إلى حيث ينظر ولم تر شيئًا غير عادي فعادت إلى قراءتها، وأما هو فكان يعتدل في جلسته ثم تعيده الأفكار إلى الخلف حيث القارورة تتحرك في الممر وبين المقاعد بسبب تمايل القطار، قالت الفتاة:

عائلتكْ قاعْدِين وَرَا؟

ها .. لا ... أنا وحدي.

شجعه سؤال الفتاة فأردف قائلًا:

وانْتِ مسَافرةْ وحدك؟

بصراحة كِنَّا مِتْواعدين أنا ورفيقتي بَسْ تأخرتْ عن الرحلة الأولى واضطريت أجي وحدي .... بس أنت مِنْ وِيْنْ؟

لم يكن سعيد مستعدًا لهذا السؤال فهو لا يريد أن ينبش أحد ماضيه فقال:

كنت في زيارة صديق في الريف ... وهلاً أنا متوجِّه للمدينة.

وما كان هذا الجواب صحيحاً لكن لفتاة ابتسمت مميلة رأسها قليلًا محدقة بعيني سعيد لتقول:

أنا بحب الريف كتير ...

خفق قلبه بقوة وقال:

تشرفت بمعرفتك آنسة آ آ ...

منى ... اسمي منى أدرس أدب إنكليزي.

أنا سعيد ... ممم مهندس سعيد.

وما أتم كلمته حتى قذف أحد المارة بالقارورة لتصدر صوتًا قويًا يُفزِعُ سعيدًا ويجعله ينهض وكأنَّ القارورة تقول له: (يا كاااااااذب) كانت ردة فعله مبالغاً فيها جدًا، وقف لحظة ثم عاد إلى مقعده ولولا الفتاة لندم على ما كان ينوي فعله بالقارورة.

شُوْ نَقَزِتْ؟!

لا ... عندي رهاب من القواري...ر ... من الأصوات القوية.

طيب تشرفنا أستاذ سعيد ومدت يدها إليه.

لم يصدق هل هو يحلم أم أنه يعيش الواقع؟ مدَّ يده بحذر وعينه تتقلب بين القارورة ويد الفتاة وضع يده في يدها، أحس بنعومة ودفء وحنان لأول مرة تجتمع كلها في لحظة.

ت..... تشرفنا آنسة منى.

ثم تنبه لينزع يده من يدها .... يده التي لم تعد تشبه أيدي أبناء حيه كلهم بل لا تشبه يده الأخرى التي ما زالت من عالم الماضي عالم الحي الفقير، أما هذه اليد فجديدة دبت بها حياة لم تعرفها من قبل... حدث نفسه بذلك وهو يقلب نظره بين يده وبين القارورة.

عفواً... بس سؤال ..

تفضلي.

أنا منتبهة أنك دايما اطَّلّعْ لوَرَا ... أنت تنتظر حدا؟

لا .... لا ولا حدا أنا وحدي ... بس هيك ما بحب المفاجئات.

آه ... قلت لي رهاب الأصوات. وابتسمت.

وبينما ينظر إليها تباطأ سير القطار، فهَمَّ الركاب بالنزول وقامت منى بجمع أوراقها وحقيبتها ونظرت إلى سعيد وقالت : فرصة سعيدة ... إلى اللقاء ... تنحنح وقال بصوت متهدج : مع السْ...سَلاااامه.

أحس أن شيئًا ما أُخِذَ منه، وبدت تلك اللحظات السعيدة تموت أمام عينيه شيئًا فشيئًا... نهض ينظر إلى الفتاة من النافذة لكنها بعدت وبدأ القطار يسير.... كان أمامه نصف ساعة للوصول إلى مقصده ... أحس بعطش شديد فتوجه إلى (البوفيه) ووقعت عينه على صفوف من قوارير الشراب تاقت نفسه إلى شرب الشاي ... لكن النادل اعتذر بأن الشاي ينفد في نهاية الرحلة، لم يكن أمامه سوى أن يأخذ قارورة من الشراب، فتح النادل القارورة ورجع سعيد أدراجه كان ما يزال تفكيره مشتتًا يتراءى له خيال منى وكلامها ويدها .... رفع القارورة وشرب منها وهو يسير بين المقاعد، لقد نسي كل التزاماته في أن لا يفعل شيئًا يخالف الوقار إنه الآن من ركاب الدرجة الأولى... نسي كل ذلك، وكأنَّ في ذهاب منى صدمة أنسته تصنعه وأرجعته إلى حقيقته.

دخل المقطورة وبيده القارورة يرفعها إلى فمه وفجأة كأن عملاقاً ألقاه على قفاه فسقط بقوة وانسكب الشراب على وجهه وثيابه، نظر فرأى القارورة اللعينة التي

نغصت عليه رحلته، لقد تعثر بها فكانت خاتمة المصائب .... كانت تلك السقطة جديرة بأن يُظْهِرَ سعيد كل حماقاته، شتم القارورة وصاحبها كما يتشاتم الصبيان في حيه ... تفوَّه بكلمات بذيئة تصكُّ الأسماع ولكنَّ شتائمه هذه المرة كانت بصوت عال جدًا ..... نظر حوله ولم يرَ أحدًا من المسافرين قام لمساعدته، بل انفجر بعضهم بضحكات مكتومة ونظرات ساخرة.

أدرك سعيد أنه في المكان الخطأ هؤلاء ليسوا كأبناء حيه، الذين يُهرَعُون إلى من يحتاج مساعدة وفيهم محبة وتسامح رغم فقرهم .... تناول القارورتين من أرض المقطورة وضمهما تحت ذراعيه كما تحتضن الأم أولادها.

نظر إلى القارورتين فرأى فيهما طفولته حين كان هو والصبية يعبثون بالقوارير ... رأى جدته التي كانت تشرب دواءها من مثل هاتين القارورتين كل مساء .... رأى أمه التي كانت تسقيه الماء من قارورة صغيرة تشبه هاتين القارورتين ... دمعت عيناه عرف أنه لبس غير لباسه وأن الحياة في حيه الفقير أحب إلى قلبه من حياة كلها تصنع وتظاهر وكذب.

ما زالت القارورتان على صدره كطفلتين تنظران إليه ببراءة وقد غفتا على ذراعيه، ظلَّ جالسًا في مكانه حيث سقط ..... تأمل قدميه اللتين ضجَّتا بالألم .... فخلع حذاءه الضيق وبدت جواربه المخرقة، ولم يأبه لأحد فليعرف الجميع من أين أتى سعيد .... أحس بالشوق إلى حيه بفقره وبساطته ..... شعر بالحياة تسري في عروقه .... الآن فقط يا سعيد صار للحياة طعم .... الآن فقط.

المكب



أ. سوسن رضوان

اقتربت الحافلة من الموقف الأخير. دبت الفوضى في الممر بين المقاعد وفتح الباب الخلفي ليندلق الناس ويتدافعون كالهارب من أمر جلل. علقت حقيبتي بين الأكتاف وبدأت أشد ما علق منها بين أصابعي، لقد سقطت كمامةُ وجهي وأصبح فمي يلامسُ أذني. المهم وصلت قدمايَ إلى الرصيف وأنا أنتفض كقطةٍ مذعورة. تلمست حقيبتي وجواليَ السامسونغ الذي تمنيت استبداله بجديد منذ سنتين وفي كل مرة يتضاعف فرق مبلغ الاستبدال فأغير له شاشته المكسورة بألف ليرة وأبتسم. كان غطاء رأسي قد انزاح عن نصف ناصيتي فعدلته وأنا أقول لنفسي : لا يهم فلم ينتبه أحدٌ، ثم أبتسم أيضاً وأتابع طريقي. كل شيء على ما يرام، أصوات الباعة خلف بسطاتهم يزيد المكان صخباً وضوضاء. الزحام كبير ولكأن معظم الناس قد هربوا من بيوتهم التي تحولت إلى مقابر أحلامهم بعدما غادرها أولادهم بفقدٍ أو سفرٍ، باتَ الناس يحضرون إلى هنا لتتخدرَ أرواحهم ويتناسون وجع الحنين.

كانت الحديقة القديمة على مرمى نظري والتي لم يخطر لي ببالٍ أن أمرَّ بها يوماً أو أن أجتازها. توقفت على غير هدىً أستذكر سبب قدومي إلى هنا .آه لقد تذكرت فقد أردت شراء بعض الحاجيات من سوق المناخلية. لقد شدني النظر إلى مقاعدَ ملأى بعجائز غافية داخلَ أغطيةٍ رؤوسها المبرقعة وآخرون يستندون إلى ركبٍ مهترئةٍ من تعبٍ ومرضٍ.

أرض الحديقة مغطاةً بأعقابِ السجائر وأطفال يحاولون جمعها وآخرون يقلد الكبار في مجّها

نساء بملابس غريبةٍ يأكلون شطائر البطاطا المقليةِ والفلافلَ ويشربون زجاجاتِ اللبنِ الرائب. بدأت خطاي تتسلل ببطء سلحفاةٍ هرمةٍ. لتتسمرَّ عند باب الحديقةِ

فالعرض أنساني طريقي وغايتي وبخاصة مشهدُ امرأةٍ تدلى ثديها وهي تتعارك مع رضيعها الذي تسلخ قفاه من قازورة حفاضه. التقطت نظراتها استغرابي، فمدت يد الشحادة من فورها، وهي تقول لي : صدقة عن شبابك وولادك. قنينة حليب لهل الصغير. شددت السير لأجتاز الشارع إلى الطرف المقابل. صخب الباعة المشاكس يثير الضجر.

رأيته وهو يوسعه ضرباً ولكماً. لم يكن ضخماً ليوازي قوةَ قبضتهِ فهو لم يتجاوز الرابعةَ عشرة سنةً. أشعثَ أغبرَ يهرشُ ما يطالُ من جسده داخلَ ملابسه بكفٍ ويرمي حقدَ كفهِ الآخر على الطفلِ الصغير صاحب السنينَ التسع .

وقفت غيرَ مرئيةٍ لهما. كان الصغير شارداً شاحباً بحجمِ خروفٍ صغير قيدَ إلى المسلخ على بطنٍ خاوٍ. سمعتُ الكبير يقول له : هات النقود التي جمعها يا.... هاتها يا بن ...

وبدون أيةِ مقاومة ناوله حفنةً من أوراق نقديةٍ منوعةٍ فأخذها وهو يهدده أنه لا يعمل جيداً وأنه سيخبر المعلمة التي ستحرمه طعام العشاء.

لقد وصلَ إلى سمعي أن اسم الصغير(ينال) وقد رأيته يتكور ككومةِ صبار في صحراءِ صيف أصفرَ. بدأ يلملم أكياسه ممزقة كروحه جمعها بيد وضغط على خده المتورمةَ بيد أخرى .كانت ملونةً بكل ألوان القذارة (بشع أن يكون للقذارةَ ألوان وعلى ملاكٍ كينال أن يكتشف كنهها).

لقد نسيت ما كنت أعزم القيام به وكفى حتى أني اتخذت لنفسي زاويةً أمامَ إحدى البسطات التي تبيع الملابس المستعملة كي أستطيع مداراة اندهاشي وكي أقف على تالي الحكاية.

كان البرد يشلُّ حركةَ المارة على الرغم من كثرتهم، حتى أنه جمدَّ حركةَ القططِ تحت السياراتِ المركونةِ أمامَ أرصفةٍ مهملةٍ وقد فرغتْ إطاراتها من الهواء وعلاها غبار الفقر والعوز اللذين خلفتهما الحرب على البلاد سفاحاً. فباتَ بيعها ضرورةً ملحةً لدفع أجار البيت سنةً مقدمةً، فالفقر أهان جبينَ الرجولةِ وقطعَ أوصالَ الصبر .

بدأ ينالُ بفتح الأكياس هذه بأصابع صغيرة تسمَّكت من الأوساخ . وأخذ يستكشف ما فيها حتى نسي حرقة خده. قطعةُ بلاستك هنا وقطعةُ حديدٍ هناك بعدما يختبرها بقطعة مغناطيسٍ هي كلُ عدته، أما وإن وجد قطعة حلوى قد سقطت سهواً

من يدِ صاحبها فهذه ستكون حلوى المساء فيغلق عليها سحابَ سترته بالخفاء وينظر ما إذا كان قد اكتشف أمره أحد. أما عن ذاك الكبير فقد اتخذ لنفسه ركناً لم يكن بعيداً إلا لظنه وبدأ يستنشقُ شيئاً ما من كيسٍ صغيرٍ وبعدها شرب زجاجةً لم تكن كالتي يشتريها أولادنا من البقالةِ كانت أصابعه ترتجف ورأسه تميل يميناً ويساراً لا يلوي على شيء، حتى استندَ إلى الكرسيِّ خلفه فاقداً للوعي.

لم يزل ينال يلملم خسكاره وهو يبربر بكلامٍ لم أتبينه، ربما كان يغني وربما كان يحدثُ الله. اشتريتُ أشياء لن أحتاجها كي لا أثير انتباه أحد.

استندَ إلى أنبوب صرفٍ صحيٍ على جدارِ الدكانِ القريب وغفا كالمحموم حتى ارتختْ مفاصل أصابعه فوقعت أكياسه. دقائقَ لم يشعرْ بالمارةِ حوله فتقدمتُ نحوه وأنا أحاول أن أتبين تيقظه فمسحتُ عن خده المتورم دمعةً حارقةً، فأحسَ بي ونهض كالمذعور يركض متأبطاً أكياسه حتى غاب وسط الحديقة.

لم أدرِ كيف أن الفضول قد أصبح ميزة في حالتي هذه وأنا التي أحاول أن أنهي الآخرين عنها. المهم أني اشتريت كمامةً لتخفي معالم المستشكف الذي تلبس شخصيتي ومشيت بهدوء عليَّ أرى تلك المعلمة التي هدده بها أخوه. وكأني عرفتها فهي تتخذ لها مقعداً متفرداً ترتدي جلباباً أسود وتتأبط حقيبةً كبيرة ربما حشيت بعرق الصغار.

لم أقترب منها فهي ليست بطلة قصتي اليوم. بدأ المطرُ بالانهمار لكن أحداً منهم لم يغادر مكانه في الحديقة. ترى ألا يشعرون بالبرد أو التعب. لقد فرغتُ مني حدَّ الخواء وأنا أرى صغاراً يتكومون كالقطا الجوعان حولَ حاويةِ زبالةٍ يفرزون محتواها بخفةٍ قبلَ أن يحلَّ الظلامُ وبأيدٍ تعملُ بالأكياس عملها كأظافرَ قطٍ شرسٍ.

هناك كان يستغيث بينال: اضربه يا ينال لقد أخذ مني نقودي. كان صغيراً لا يتجاوز الخامسة .يشيرُ إلى المغطوط برائحة اللاصق الشعلة ذاك والذي تغيب عن الوعي بفعلها. تحسس ينال خده المتورم واقترب منه قائلاً : لا عليك يا أخي، الحقني دون أن يراك أحد، وتقدم عليه حتى وصلا خلف جدار قريب ونزع فردةَ حذائه ليخرجَ منها قطعتين نقديتين من فئة المئتي ليرة وأعطاها للصغير بالخفاء.

عن أي الصغيرين أتحدث ومن منهما أقدر على حمايةِ الآخر ؟ أيمكن أن تكون أعمارُ هؤلاء غير أعمار أولادنا؟ أم أنهم مجبولون من طينةٍ لا تشبه طينةَ نسلنا. إن دققنا في جباههم نراهم من صنع الجشع والطمع الحاقد.

اقتربتُ عابرة هذا الخواء الذي خنقني لأسمع أصواتهم تنهرني. ابتعدي أيتها السيدة فنحنُ لا نشبهكِ ولا نشبهُ أولادكِ... تقدم ينال عليهم جميعاً وقال : إننا نعيش بأجساد قذرة كهذه الحاوية إنها عالمنا .

أجابته روحي وهي تتمدد على شرفةِ خوائها : لكني رأيتك تفعل الخير والحب عندما أعطيتَ لأخيك النقود خفيةً عن ذاك الشرير .

ردَّ قائلاً : لا نحنُ لا خير فينا وقد بصمَ الضيم على جبيننا ندبته. فنحن لانعرف طعماً للملذات ولا نتذوق طعم الحلوى ولا الشاي الساخن، ثم أننا لا نعبرُ مسالك الفرح ولا يحضر إلى منازلنا عيد. نحن رهنٌ لأولئك الذين يتاجرون بما نشحده منكم، كان يتحدث إليَّ ولسانه يحشرج بشيء ما. لم يطل الوقت حتى تقيأ زهرةً بيضاء لم تلبث أن ذبلت وتيبست. كانت طفولته التي رمى بها داخل المكب .

لملمت ما بقي من جلدي وأنا أحتضن ذراعي المبللتين فقد جمدَّ أوصاليَ الزعلْ.

أخذ الطفلُ النقود وهو يبكي كغصنٍ محترق، لفه ينال بساعديه وانحنى يمسح خديه المتشققتين كصنوبرتين، وقال له بصوت مبحوح : لا تخف يا أخي عندما أكبر قليلاً سآخذك ونهرب سوياً. بتوقيت هذا القرار سمعتُ ضحكة الصغير اليابسة تتكسر على قارعةِ الفاقةِ والطمع. شدَّ عليه ينالٌ بعناقٍ أخرسَ حكى فيه كل شيء دفعةً واحدةً .

سنهرب يوماً ونغتسلُ وسنشتري لعباً وحلوى.

لم أبتعد كثيراً عندما حضرت السيارة الكبيرة لتفرغ الحاويات. تراكض الصغار والذباب يتطاير كالشرر. صرخت الشمس من عيني الصغيرين فبحَّ صوتهما المكسور، بربرا بحروف كالغناء، أو ربما الصلاة. غضضت طرف روحي كي لا تشي باختناقي، فكم تمنيت أن أمحو قهراً وأشعلَ شمعةً.

رميت كيساً لم أعِ ما جمعت به من ملابس مستعملة كنت قد اشتريتها وعدت مبللة بمطر مالح. دخلت بيتي كراعي أحلام يعزف على ناي التهبت حجرة قهره فاختنق في حقل قصب محترق...

وصية جدتي



أ. هدى وسوف

منذ أيام وأنا أناقش أبي وأحاوره، محاولة ثنيه عن فكرته في ضمّ صورة جدتي التي رحلت منذ أسابيع، إلى صورة جدي القديمة المعلّقة في صدر البيت منذ وفاته التي مضى عليها سنوات..

قلت له: ما الغاية في دمج الصورتين في إطار واحد؟ وهما مأخوذتان في مراحل عمرية متفرقة وكل منهما على حدة؟

لكنّ أبي لم يذعن لرأيي، فوجدتني في ورطة حقيقية، إذ أنّه عليّ المحافظة على سرّ جدتي الذي استودعتني إياه، وخصتني به دون البقية..

وكانت المعادلة صعبة، ألا أفشي سرّها وأن أنفذ وصيتها، وأستغرب كيف استطاعت جدتي أن تخدع الجميع طوال هذه السنوات، كيف انطلت تصرفاتها على الآخرين، كلُّ أفعالها، الضحكات المزيفة، السلوكيات، السعادة الكاذبة والمشاعر التي لم تكن حقيقية يوماً، كيف أمكنها أن تقنع بها من حولها؟

ثمّ والأهم من ذلك، كيف تمكنت أن تعيش آلامها منفردة لسنوات وسنوات دون التصريح بما يوجعها.. إلى أن كبرتُ أنا أصغر أحفادها وراحت تطلعني على ما بصدرها من قهر ومعاناة..

المشكلة الآن، هي إصرار أبي على موقفه في دمج صورة والديه، مدفوعاً بحزنه وإحساسه باليتم المطلق..

بيدَ أن القدر تدخل لصالحي، وجاءت المفاجأة الجميلة التي غيّرت موازين المسألة، وهي فوز صورة جدتي في المسابقة ..

كثيرة هي الصور التي كنتُ ألتقطها لجدتي ودون دراية منها، ليس فقط لأنني أحبها وأحسّها قطعة من روحي، ولكن أيضاً لغاية أخرى، هي الاشتراك بالمسابقة التي أعلنت عنها المنظمة العالمية للتصوير الفوتوغرافي عن فئة (أسلوب الحياة) وكنتُ أحلم بالفوز والحصول على لقب – مصور العام - كانت هوايتي المفضلة منذ طفولتي، التصوير، وتخليد اللحظات الإنسانية والجمالية أينما عثرتُ عليها، كأخذ صورة لزهرة بريّة متفتحة على استحياء، مختبئة في ظل صخرة، كصبية خجلى من معالم أنوثتها المبكرة، أو التقاط صورة لنبع ماء حُفر ما حوله وبمرور الوقت تشكل بركة تسقي ما يحيط بها من غراس وأشجار... أصص الحبق والزهور الملّونة التي زرعتها أمي، وجعلتها سياجاً أمام مصطبة الدار، كانت هدفاً لعدستي، كذلك أزهار الياسمين، بأنواعه وألوانه البيضاء والعسلية الصفراء، كلّ معالم الطبيعة من جبال وأنهار وشطآن شاهدتها عينايّ في رحلاتي المدرسية كنتُ أحتفظ بها داخل كاميرا أهداني إياها والدي وأنا في الصف السادس، حين تلّمس شغفي وهوايتي، مخالفاً رغبة أمي التي كانت دائمة التأفف والتذمر من هوايتي وصوري، التي تُكلف صرف النقود، وتراها بلا قيمة ولا فائدة، رغم وعودي وأنا أردّد على مسامعها ضاحكة، بأنني ذات يوم سأفوز وسأردّ ما أنفقه من مال..

ومن المؤسف أنه على مدى سنوات لم تفز أي من صوري التي تتعلق بالطبيعة، فحوّلت عدستي إلى الأشخاص والوجوه، وابتدأتُ بأفراد أسرتي، وكانت جدتي محور اهتمامي، لأنها الأقرب إلى نفسي بروحها الفتية على الدوام، حتى عندما صارت في الثمانين من عمرها..

كنّا متشابهتين في الاهتمامات، نحبُّ ونهوى الأشياء ذاتها، كالموسيقا، والرقص، والأغنيات، كثيراً ما رقصتُ وإياها بصخب على أنغام فرقة (البوني إم) وكان هذا يثير غضب أمي الهادئة حدّ البرود.

وكان أكثر ما يزعجها شبهي بجدتي حدّ التطابق في الشكل، فشعري أسود وسميك وأجعد مثل شعرها، وبشرتي سمراء غامقة كبشرتها، وقامتي متوسطة كقامتها، وكنتُ دوماً أسمع أمي تتمتم بشتائمها وهي تعاني من تمشيط شعري وضفره في صغري، فتقول: كأنها هي من ولدتك، كأنك ابنتها هي، إنك

نسخة منها، والمصيبة أنه ليس فيها شيء جميل.. هكذا كانت تراها أمي..

أما بالنسبة لي فقد كانت جدتي، أجمل كائن خلقه الله على وجه الأرض، بحنانها وحبها وعطفها، وصفاتها النفسية المرحة التي تحب الحياة وتقبل عليها بنهم وفرح.. رغم الذي تخبئه في صدرها من أشياء مؤلمة، عرفتها فيما بعد.. يربطني بها رابط ما ورائي لا أعرف كنهه، وهو أبعد مدى من قرابة دم، وأعمق من صلة رحم...

يؤلمني أن أتحدث عنها بصيغة الماضي وقد رحلت، ولم تشهد فرحتي، هي التي كانت تباركني دوماً بدعائها، وتؤكد لي فوزي بإحساسها قائلة: ستفوزي، كوني واثقة، وتمسح على رأسي بيدها وتلفني بذراعيها، ذراعيها اللتين كانتا أول من احتضنني، حين انفصلت عن جسد أمي وأتيت إلى الحياة، استقبلتني باسمة مرحبة بقدومي، بخلاف البقية الذين كانوا يأملون قدوم ذكر بعد أربع بنات..

وهي التي رفعتني من السرير الصغير المركون في زاوية الغرفة الباردة، ولم تذعن لإرشادات الطبيبة، التي أشارت عليها بتركي أبكي لوحدي، حتى أسكت وأهدأ..

لاحقاً وبعد أن كبرت، كثيراً ما طلبتُ منها أن تعيد على مسامعي ذكرى تلك اللحظات حتى تصل إلى الجملة التي أتوق لسماعها، حين تقول: " منذ تلك الساعة صرنا أنا وأنت رفيقتين يا حلا" عندها كنتُ أقترب منها وأنحشر في حضنها كعصفور صغير يبحث عن ملاذ آمن ودافئ، فتغدو هذه اللحظات أجمل ما مر بعمري، أو لعلها عمري كله..

يؤلمني غيابها وما خلفه فقدها في روحي من خواء.. لكنها أثقلت عليَّ بوصيتها، ولحسن حظي أن نتائج المسابقة أُعلنت بعد وفاتها وجاء فوز الصورة مخرجاً لي من المأزق الذي كنتُ فيه.. إنها الصورة التي التقطتها برفقتها وهي على فراش المرض، كنتُ أكره أن أراها مريضة وبهيئة مزرية، كانت السيرومات تملأ يديها في كلا الجانبين، ووجهها الجميل شاحباً، قلتُ لها: سأفرد لك شعرك وأمشطه، فابتسمت لي بوهن ورضى واستسلام لرغبتي، كان شعرها الطويل لا يزال جميلاً بخصلاته البيضاء..

أمسكتُ بهاتفي وحضنتها بيدي اليسرى، وأخذت صورة لكلينا، كانت باسمة وباكية، وأيضاً كنتُ إلى جانبها باكية بصمت لأنني خائفة من فقدها، ولأنني على يقين من أنه بات وشيكاً..

عند هذه الهنيهة وقبل أن يلتمع الضوء ليسمر اللقطة، غافلتني جدتي بقبلة على خدي، وهنا كانت العدسة قد ثبّتت اللحظة وأرّختها...

هذه هي الصورة التي فازت لهذا العام، عن فئة (أسلوب الحياة) وحققت لي حلم العمر الذي انتظرته كثيراً، وهذه هي الصورة التي استطعت، بها ومن خلالها، إقناع أبي بالعدول وصرف النظر عن فكرته السابقة.. كان عليّ أن أكون وفيّة لما باحت لي به، وهو أنها لم تحبّ جدي في يوم، ولم يكن باستطاعتها للعديد من الأسباب أن تعلن هذه الحقيقة، لكنها في أحاديثنا وصحبتنا التي تقاسمنا فيها الأسرار، أنا كصبية مراهقة وهي كعجوز تحمل في صدرها الحكايات والذكريات والأوجاع..

كانت تكره جدي، لدرجة أنها ترفض أن يجمعوها معه في صورة على جدار ولو بعد موتها... وخافت عندما قال أبي بأنه سيكبّر لها صورة ويأخذ صورة جدي ليحولها لصورة ثنائية داخل إطار واحد...

كعادتها ظلت صامتة تجاه كل ما يضايقها، ويزعجها ويؤذيها، لا تبدي أيَّ استياء..

لكنها عندما اختلت بي قالت بتوسل ورجاء: حاذري أن تتركيهم يجمعوني به، أرجوك لا تدعيهم يفعلون..

وحين سألتها: كيف استطعتِ أن تقنعي العائلة كلها بأنكِ سعيدة، وأنه لا مشكلة في حياتكِ، وأنكما لم تختصما يوماً؟!

كانت ترد: كنتُ ضعيفة بلا سند، ولم يكن أمامي من خيار غير أن أرضخ لقدري، وأن أمثل دور المرأة الراضية، حتى صرتُ بارعة في إتقان الدور، لا سيما وقد غدوت أماً لأربعة أولاد، ثلاث بنات وولد.. ولم يكن المجتمع والأهل والناس آنذاك يتقبلون حالة امرأة مطلّقة..

لم يكن أمامي غير الاستمرار مع رجل لم أحبه، ولم يسعَ هو لكي يجعلني أحبّه، وهو يوجّه الإهانات لشكلي على مدى سنوات، ولا يكفُّ عن جرح كرامتي وأنوثتي بعلاقاته الغرامية، وأنا أدّعي عدم المعرفة وأمثل دور الغباء..

كان يراني مصيبة حلّت به، أوقعته بها أمه المستبدّة، وهو الوسيم بعيون زرقاء، كان يراني أدنى منه بكثير، ويلوم أمه التي أرادتني لفقري ورغبتها ألا يكلفها زواجه كثيراً...

تتنهد جدتي، وأحسُّ بأنها لم تغفر لأحد جروح روحها، وهي تضيف: ما مضى قد مضى، ولا أريد لأحد أن يعرف هذه الحقائق، وقد انتهت حياتي وحكايتي...

ما أريده منكِ، أن تحاولي قدر استطاعتك ألا يجمعوني به، وإلا فإن روحي لن تعرف الراحة والسلام..

أتنهد أنا أيضاً، وأنا أتطلع بأسى إلى صورتها، بل صورتنا الجديدة المعلقة على الجدار، فأحسُّ بالرضى إذ حققت لها رغبتها..

أرفع أصابعي إلى وجهي، أتلمس خدي فأحسُّ بوهج قبلتها الدافئة ما يزال معلقاً على خدي..

وأتساءل بألم، كم من الأسرار والأحزان تقبع داخل النفوس وفي حنايا القلوب كما كانت تقبع في روح جدتي؟..

مع الشاعر عبدالكريم الناعم



أ. عبد الحكيم مرزوق



أنا من جيل آمن بالوحدة العربيّة، والديموقراطيّة، والعدالة الاجتماعيّة، وتحرير المُغتصَب من الأرض.

النّقد لا يستطيع تطوير تجربة المُبدع والشاعر ناقد نفسه الأوّل.

الإبداع بخير ولكنّ مدّعي الإبداع كالعملة الرديئة لا تترك مجالاً للعُملة السليمة.

الشاعر والباحث عبد الكريم الناعم يحمل في رصيده حوالي الأربعين كتاباً بين الشعر والدراسات الأدبية والفكرية ولد في قرية حر بنفسه من محافظة حماة. تعلّم في الكتّاب، ثم درس في حمص حتى حصل على أهليّة التعليم الابتدائي. وعمل في التدريس، ثم في الإعلام والصحافة والإذاعة، وشغل أمين سر فرع اتحاد الكتاب العرب في حمص لعدة سنوات.

في حوارنا معه تطرقنا لعدة موضوعات منها ما يتعلق ببداية رحلته الإبداعية مع الكلمة وأثر البيئة في اتجاهه نحو الشعر، وأهم المحطات التي مرّ بها، وارتقائه لمرحلة التصوف في مقطوعاته الشعرية، وبعض النقاط الأخرى التي لها علاقة بمسيرته الإبداعية، وكان سؤالنا الأول:

■ كيف بدأت رحلتك الإبداعيّة مع الكلمة الشعر؟

■■ نشأتُ في بيئة فقيرة ككلّ أبناء الفلاحين والعمّال، قرأتُ في طفولتي تغريبة بني هلال، وسيف بن ذي يزن، وذات الهمّة، وما أشبه، وفي نهاية المرحلة الابتدائيّة حيث درست في حمص بدأت أشعر بجيشان داخلي، وتمنيّات، وتهويمات، فكانت بداية تعبّر عن ذلك، نسيت أن أقول لك إنّ الشعر العربي الذي قرأناه في المدرسة كان يشدّني ويحرّك عواطف مُبهمَة، ربّما هي التي شكّلت فيما بعد تلك الرّكيزة، وكنتُ أشعر بحبّ كبير للكتب الأدبيّة، فكنتُ أذهب إلى المكتبات وأشتري بعض المجلاّت أو الكتب البائتة لعجزي عن شراء الكتاب الذي أريد، وبدأت بارتياد المركز الثقافي وكم من كتاب بالشعر طلبْته فلم أفهم منه شيئاً ككتاب الصّناعتين لأبي هلال العسكري، والحديث في هذا قد يطول.

■ هل للبيئة أثر في اتّجاهك نحو الشعر؟

■■ نعم بكلّ تأكيد، فأنا ما زلت أحمل في أعماقي زرقة الفضاء في القرى، وقمر الصيف، والشتاء، والمهار، والخراف، والباري والطيور، وهجرة الطيور، ورائحة البابونج، والسنابل، وعودة قطعان الأغنام من المراعي، تلك العوالم ظلّت غضّة طريّة تمدّني بالكثير الكثير، وما سمعتُه من قصص في تلك المرحلة، وحين جئتُ إلى حمص تعرّفتُ عليها، وعلى بساتينها، وامتلأ صدري وروحي برائحة أزهار الأكاسيا فيها، وعرفتُ نهر "العاصي" النّظيف، الشروب، وتعرّفتُ إلى "تعليلاتها"، وأعراسها، ورقصاتها، والثياب العربيّة المُطرّزة، وكان كلّ ما أراه مُتقَنا يشكّل مساحة من التّماهي معه بشكل ما.

الهموم الذاتيّة والعامّة هي الغالبة على شعري

■ ما هي أهمّ المحطّات التي مرّت في حياة الشاعر عبد الكريم النّاعم؟

■■ أستطيع أن أقسم ذلك إلى ثلاث مراحل، البدايات، منذ أن نشرتُ أوّل قصيدة في مجلّة الآداب الشهيرة البيروتيّة، ومنذ صدور مجموعتي الشعريّة الأولى عن وزارة الثقافة عام 1965 واستمرّت تلك المرحلة حتى صدور مجموعتي "من مقام النّوى" عام 1988 الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، وبعدها دخلتُ في مرحلة جديدة من النّاحية الفنيّة، البنائيّة، وكان قد صدر لي أكثر من مجموعة خلال هذه السنوات، وبدءاً من مجموعة من ذاكرة النّهر "الصادرة عن دار ورد" بدمشق عام 1999 أرجّح أنّني انتقلتُ إلى أفق آخر، وأعني بنائيّة النصّ، وتشبيده، وصوره،

وكلّ ما يتعلّق بروحيّة الشعر، وظلّت الهموم الذاتيّة والعامّة هي الغالبة على شعري،

- بين الصوفيّة والشعر مسافة رحِميّة

■ كيف ارتقيت بشعرك إلى مرحلة التصوّف؟

■■ منذ أن تفتّحت قريحتي على طرح الأسئلة الوجوديّة، وهي مرحلة باكرة، حتى أنّني لا أستطيع أنّ أحدّد إلاّ أنّها بدأت باكراً، يرافقها شيء من القلق الكونيّ والتساؤلات الكبرى، وقد كنتُ في ذلك أعبّر عن هواجسي، وعن نفسي، وليس كما يركب البعض هذه الموجة بعد انكسار موجات الصراع الطبقي، والأيديولوجي بعامّة، فنزح مَن نزح باتجاه هذه الأفاق، تقليداً، وتخلّصاً، وزعمَ مُواكبة، إنّ مَن يعود إلى مجموعتي "أمير الخراب" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام 1992 سيشمّ رائحة ذلك الشياط الصوفيّ، ومن المسلّم به أن بين الصوفيّة والشعر مسافة رحِميّة، قيل فيها الكثير من أهل الشرق ومن أهل الغرب، وأعود فأؤكّد أنّ ما من معاناة لي في هذا المجال إلاّ وكنتُ المُحترق بلطائف هبّاتها التي لا أدري من أيّة عوالم تجيء.

■ تكتب الشعر - النقد الأدبي - المقالة الاجتماعيّة السياسية الفكريّة، ألا تشتّت كل تلك الأنواع ذهن الكاتب عن موهبته الأساسيّة؟

■■ لا أنكر أنّها قد تترك تشويشاً في ذهن صاحبها في وقوفه أمام الأولويّات، ولقد حرثت في هذه الحقول التي ذكرتَها، وأرى أنّ السؤال الذي يُفترَض أن يُطرَح هو هل قدّمتُ شيئاً مُفيداً في هذه الحقول التي زرعتُها، فإنْ كان الجنى وفيراً، وطيّباً فلا بأس، وإلاّ... فلا.

■ تتردّ "عنود" في قصائدك الشعريّة، وقد أفردتَ لها ديواناً كاملاً، مَن هي "عنود"، هل هي الحبّ الأوّل، أم الأنثى الحبيبة التي عنيت وتأمل اللقاء بها؟

■■ عنود، بحسب تفصّلاتها في القصائد، هي رمز بمقدار ما هي حقيقة، وهب امرأة القصيدة في كذا نصّ كتبتُه وذكرتُها فيه، ولذا فهي تتلوّن بحسب ألوان شفق النصّ الذي ترد فيه.

- الشاعر هو ناقد نفسه الأوّل، وإن لم يكتب في النّقد

■ كيف ترى مسيرة النقد الأدبي، هل يجب أن تكون سابقة أم لاحقة للإنتاج الأدبي، وهل بمقدور النّقد تطوير تجربة المُبدع؟

■■ النّقد من حيث وجوده جاء تالياً للنص، وهذا لا يغضّ من قيمة النّقد العميق الذي يفتح أبواباً للوعي بالنصّ،

والتّنظيرات النقديّة على اختلاف مدارسها جاءت تالية، والنّقد لا يستطيع تطوير تجربة المُبدع، ولكنّه قد يفتح كوى للشاعر لملاحظة دقائق لم يكن يراها من قبل، فالشاعر هو ناقد نفسه الأوّل، وإن لم يكتب في النّقد، وأنا أعني "المُبدع" لا أيّ تمرينات على كتابة الشعر أو ادّعاء له.

■ **هل يمكن للشاعر النّاقد أن يكتب شعراً أكثر تطوّراً وتميّزا من الشاعر الموهوب الذي لا يلتفت للنقد والنقاد؟**

■■ من المسلّم به أنّ في داخل كلّ شاعر ناقداً، وهذا ينطبق على بقيّة الأجناس الأدبيّة، فهو يكتب، وقد يُراقب أثناء الكتابة، وقد يكون ذلك بعد الانتهاء من كتابة القصيدة، وليس ضروريّاً أن يكون الشاعر النّاقد متميّزاً على الذي لا يكتب النّقد، فبدويّ الجبل وأبو ريشة وأمثالهما لم يكتبا في النّقد، إذاً الموهبة هي الأساس، وأعني الموهبة التي عبّت بوعي من الثقافة، ومختلف مجالات الحياة.

■ **معظم الشعراء يكتبون عن الحب والغزل في بداياتهم الشعريّة.. كيف تنظر لهذه التجارب هل كانت مجرّد تنفيس عن العواطف أم كانت تحمل أبعاداً أخرى؟**

■■ ذلك أمر مشروع، ففي ذلك السنّ قد يكون موضوع الغزل والحب، لاسيّما في بلدان كبلداننا، فالجسد متفتّح ومتعطّش ومحروم، وكذلك النفس، ولو جرى إحصاء للمواضيع التي حفل بها الشعر بعامّة لوجدنا الحبّ، بتجلياته، موضوعها الأوّل، أعني الحبّ بمعناه الواسع.

■ **هل ما زلت تذكر "الحبّ الأوّل" وما هو تأثيره على تجربتك الشعريّة؟**

■■ أنت الآن تذكّرني به، أنا لستُ مع القول الشعري سائر المثل: "ما الحبُّ إلاّ للحبيب الأوّل"، وإذا انطبق هذا على بعض الشعراء فإنّه ليس قانوناً، فقد يكون آخر حبّ عاشه الشاعر هو الأقرب إلى مشاعره وأحاسيسه، لأسباب كثير يطول شرحها.

■ **ثمّة مَن انطفأ وانطفأت تجربته الأدبيّة بعد الزواج، هل تعتقد هذا السبب انطفاء العاطفة وتلبيتها، أم أنّ هناك أسباباً أخرى؟**

■■ ما ذكرته عن الانطفاء ليس قانوناً شاملاً، وقد يكون وقد لا يكون، فالغالبيّة من الشعراء الذين نعرفهم، أو قرأنا عنهم تزوّجوا ولم يكن ذلك نهاية المطاف الشعريّ عندهم.

■ **لماذا لم تطرق باب القصّة أو المسرحيّة؟**

■■ لقد كتبتُ عدّة قصص، ولكنّ الشعر كان أقرب للتعبير عن روحي، كما أنّني لم أشعر أنّها ستكون على الدرجة التي أريد من التميّز، أمّا

المسرحيّة فقد جرّبتُ أن أكتبها فلم أستطع الصبر عليها، فأتلفتُها، والمسرحيّة تحتاج إلى جَلَد وصبر عاليين، المسرحي فرحان بلبل قال ذات مرّة أنّه مزّق إحدى المسرحيات أكثر من عشر مرّات، وطبيعة الشاعر التي يغلب عليها التوتّر الداخلي لا تنسجم مع ذلك، ولا أُنكر أنّ ثمّة مسرحيّين من أبناء جيلي نجحوا في كتابة الجنسين، أمّا أنا فلا.

■ **ما الذي لم يقله عبد الكريم النّاعم بعد؟**

■■ لقد قلتُ الكثير الكثير شعراً ونثراً ومقالةً وبحثاً، وأرجّح أنّني سأظلّ في هذا الطريق ما لم أعجز عن ذلك، أو ما لم تُقفَل في وجهي أبواب النشر، وما تركتُه من كتابات شاهدي، ثمّة أشياء لم تُقل ربّما لأنّ وردتها لم تجد المناخ المناسب لتفتّحها.

الزلزال الذي ضرب سوريّة عام 2011 أحدث شرخاً كبيراً

■ **أنت من جيل شعراء وأدباء مهمين في سوريّة والوطن العربي .. ما القاسم المشترك برأيك بينك وبينهم في الهمّ السياسي والإبداعي؟**

■■ مريح أنّك حدّدتَ حقلين في الجيل الذي أشرتَ إليه، على مستوى الهمّ السياسي، منذ منتصف خمسينات القرن الماضي كان يجمعنا همّ التقدّم، والوحدة، والعدالة الاجتماعيّة، والتحرّر من القيود المُكبِّلة، وكنّا نختلف في فضاءات الأيديولوجيا بهذا القدر أو ذاك، وكانت العلاقات الاجتماعيّة كثيراً ما تُبنى على ذلك دون إحداث قطيعة، ولكنّ الزلزال الذي ضرب سوريّة عام 2011 أحدث شرخاً كبيراً إذْ وجدنا من هؤلاء مَن كان يُعدّ من أقطاب اليسار فإذا به يقف في الصفّ الدّاعم لحَمَلة السلاح في وجه الدولة، وثمّة مَن صمتَ خوفاً أو مداراة، وهذا كلّه في الجانب السياسي، ولقد تعرّضتُ لشيء من هذا في كتابي "شرفات للشعر والثقافة" الصادر عن الهيئة العامّة السوريّة للكتاب - وزارة الثقافة عام 2020، وعالجتُه في مكانه، أمّا على المستوى الإبداعي فيختلف الموضوع باختلاف الموهبة، ففي هذا الجيل مَن ظلّ يُراوح في مكانه إلاّ من لمعة هنا وأُخرى هناك، وهناك مَن تطوّر تطوّراً يمكن القول فيه إنّه نوعي، وهذا يرجع للموهبة، وللامتياح الثقافي، والنّزوعات الداخليّة، ونظرة الشاعر للكون والمجتمع،

مراكزنا الثقافيّة انساقت بحكم الأميّة الثقافيّة لمعظم مدراء المراكز

■ **كيف ترى المستوى العام للشعر في سوريّة؟**

■■ أنا أعتقد أنّنا جزء من المشهد العربيّ العام، وليست المسافات التي تبدو فيها كبيرة لا تُقطع إلا من فعل السياسة، المستوى العام في تراجع، وفي فوضى عارمة، لاسيّما بعد انتشار منصّات التواصل الاجتماعي، فأنت ترى شاعراً/ أو شاعرة تنبق كلّ يومين،

وساعد في التّدهور أنّ مراكزنا الثقافيّة انساقت وراء ذلك بحكم الأميّة الثقافيّة لمعظم مدراء المراكز، وأعتقد أنّ النهوض متعالِق بشكل ما مع النّهوض العام وعلى المستويات كافّة بعد هذا الخراب العربي الذي لم يترك مساحة إلاّ ترك فيها آثاره المُدمِّرة المُدَمَّرة، إننّا نعاني من انحدار مخيف، ولعلّ بعض ما يُريح فيه أنّه لا يستطيع إلغاء المواهب الإبداعية التي تتفتّح بجدارة، وفي هذا بعض التّعلّة.

ـ أزمنة الانهيارات تعطي فرصة نادرة للمُدّعين

■ نحن في زمن يكثر فيه المُدّعون في الشعر والثقافة والأدب والسياسة ..هل ترى أنّهم المُتواجدون في السّاحة؟

■■ اسمح لي بداية بلفت الانتباه إلى تعبير (المُتواجِد) فهو خطأ شائع، وقد تكلّم غيري منذ سنوات بعيدة في ذلك فأشاروا إلى أنّ معناها من (الوَجْد)، والأصحّ أن نقول إنّهم (موجودون)،

أنت أوجزتَ وأشرتَ في سؤالك إلى أنّهم (المُدَّعون)، وليس مدّعي الفعل كالمُبدع الأصيل، وثمّة من المبدعين الأصلاء مَن هم موجودون، وبجدارة، لمن يبحث عنهم، وهذه الأمّة ولاّدة كما يقولون، غير أنّ أزمنة الانهيارات تعطي فرصة نادرة للمُدّعين، وعسى ألاّ يطول ذلك، الإبداع بخير ولكنّ مدّعي الإبداع كالعملة الرديئة لا تترك مجالاً للعُملة السليمة، وهذا ينطبق على بقيّة مساحة السؤال.

ـ اتحاد الكتاب العرب قدّم فرصاً نادرة لأعضائه

■ أنت عضو في اتحاد الكتاب العرب، ماذا قدّم لك الاتحاد، هل تراه مقصِّراً تجاهك وتجاه الأدباء السوريين، وما الذي ينبغي عمله ؟

■■ الملاحظات التي لي على الاتحاد، كتبتُها ونشرتُها وهي تطالب بما هو أكمل، ولن أعود إليها، ولكي نكون منصفين فإنّ هذا الاتحاد قدّم فرصاً نادرة لأعضائه من طباعة لمخطوطاتهم، ومن تبادل الوفود مع الاتحادات الأخرى عربية وغير عربيّة، وهو الاتحاد الوحيد في العالم الذي يخصّص تقاعداً لأفراده، وقد سمعت أنّ هذا قد ضوعِف هذا العام، وسأضرب مثالاً بنفسي فقد صدر لي حتى الآن تسع وعشرون مجموعة شعريّة، منها خمس عشرة مجموعة صدرت عن الاتحاد، والباقي عن وزارة الثقافة، عدا ثلاث مجموعات صدرت في تونس، والأردن، وواحدة عن دار ورد في سوريّة، لنتصوّر أن هذا الاتحاد غير موجود فماذا كان يمكن أن نفعل، نحن الذين بالكاد نستطيع تأمين لقمة العيش، لقد قدّم الاتحاد الكثير الكثير ونطمح إلى المزيد من سدّ الثغرات.

ـ غياب عدد قليل عن الاتّحاد لا يعني غياب المُبدعين

■ لماذا لا يتواجد برأيك الأدباء المبدعون الحقيقيون في الاتحاد؟

■■ السؤال يحتاج إلى شيء من الإنصاف، جميع الذين مرّوا بقيادة هذا الاتحاد كانوا من الأدباء السوريين الذين انتموا إلى هذا الاتحاد، قد نختلف في قيمة هذا المُبدع أو ذاك، ولكنّنا لا نستطيع أن ننفي عنهم أنّهم أعضاء في هذا الاتحاد، وكانوا يصلون إلى مواقعهم عبر الانتخابات التي قد يكون لنا ملاحظات عليها، ولقد سمعت أنّ الانتخابات الأخيرة لم يتدخّل بها أحد لا من قريب ولا من بعيد، وأنت تعلم أنّ لكلّ عمل انتخابي إيجابياته وسلبياته، ولكنّ الإجراء الديموقراطي يظلّ أفضل من عدمه، وإنّ غياب عدد قليل عن الاتّحاد لا يعني غياب المُبدعين.

ـ ثمّة أيدٍ خفيّة، شديدة الخطورة، تعمل عل تجهيل العالم

■ هل تعتقد أنّ الحياة المعيشيّة وصعوبتها والغلاء سبب الإحجام أو الابتعاد عن الثقافة وعن القراءة؟

■■ هذا أحد الأسباب، بل هذا الظاهر من جبل الجليد العائم، تُرى من الذي أوصل البلاد إلى ما وصلت إليه؟ لاشكّ أنّ الخارج المتمثّل بواشنطن وتل أبيب وملحقاتهما من عرب وغير عرب قد لعبوا دوراً كبيراً في إنزال هذه الكارثة، وآزر ذلك التسيّب، والفلتان، والفوضى، والنّهب المنظّم، وما فعله حيتان المال، بما لهم من امتدادات سرطانيّة، .. كلّ من هؤلاء لعب دوره، ويجب ألاّ يغيب عن البال أنّ ثمّة أيدٍ خفيّة، شديدة الخطورة، تعمل على تجهيل العالم، لتسهل قيادته، وتوجيهه الوجهة التي يريدها قوارين الذهب في العالم، والشعب / القيادة التي تستسلم لهذا الطوفان سوف لن تحصد إلاّ الخيبات، لأنّه ما من نهوض إلاّ عبر الوعي وانتشار الثقافة والقيم الأخلاقيّة النّاصعة.

ـ في أعماقي رفض لا يقبل المساومة على أيّ خطأ

■ تكتب المقالة الأسبوعية منذ سنوات عديدة في "العروبة الحمصية"، ماذا قدّمت لك، وماذا قدّمت لهذه المساحة الأسبوعيّة؟

■■ لم يخطر ببالي مثل هذا السؤال أنا ابن بيئة شعبيّة، وبغضّ النّظر عن هذا الأمر، فأنا في أعماقي رفض لا يقبل المساومة على أيّ خطأ، أو تفلّت من القانون، ويؤذيني الظلم حيثما وُجد، وفي أعماقي همّ قوميّ مذ وعيت، .. هذا وما يمكن أن يُلحق به يشكّل دافعاً قويّاً للوقوف ضدّه، ولذا فقد كانت كتاباتي كلّها، فأنا أرفع صوتي معبّراً عن رفضي لكلّ ما يجرح كرامة الإنسان،

ولعلّني كنتُ أرتاح لنظرة عين تقول لي لقد عبّرتَ عن همّي، أو لتعليقة على صفحات التواصل الاجتماعي فأشعر أنّني ما زلتُ أحمل شمعتي في هذا الظلام الضّارب.

كان الأمل كبيراً وكم كانت الصدمة مزلزِلة

■ إذا نظرتَ للسنوات الماضية في حياتك المليئة بالأحداث والإبداعات ما هو الشيء الذي ما زال راسخاً في ذهنك في تلك الرحلة، وما الذي كنتَ تأمل إنجازه ولم تنجزه، وهل كانت لديك أحلام كثيرة لم تتحقّق؟

■■ سأبدأ من الزمن اللحظة الذي أنا فيه، الذي يترسّخ في ذهني أنّ هذا العالم الجميل البهيّ، بستان الله الذي أعدّه لرحلة مخلوقاته، وهذه النجوم في السماء .. هذا كلّه أُعدّ ليليق بهذه الكائنات ولكنّ الذي شوّه الكثير الكثير من اللوحة الربّانيّة جشع الجشعين، وطمع الطامعين، وجبروت المتسلّطين وهذا يشكّل حافزاً أخلاقيّاً ودينيّاً وإنسانيّاً من أجل النضال ضد كلّ ما يُسيء للّوحة الربّانيّة، وأنّ هذا من أعظم الانتماءات وأرقاها، أمّا الذي لم أُنجزه فهو الكثير الكثير، أنا من جيل آمن بالوحدة العربيّة، والديموقراطيّة، والعدالة الاجتماعيّة، وتحرير المُغتصَب من الأرض، وقد مررنا بمراحل كنّا نظنّ أنّ أحلامنا تقف وراء الباب ولا تحتاج إلاّ خطوة لنفتح لها لتدخل، فإذا بنا منذ كامب ديفيد، وأذيالها وما تلاها نتقهقر حتى وصلنا إلى ما نحن فيه الآن، وهذا الكلام ليس دعوة لليأس بل هو من أجل التحريض الواعي لنهوض جديد يستدرك كلّ أخطاء الماضي، وعبر هذه المساحة ترى كم كان الأمل كبيراً وكم كانت الصدمة مزلزِلة.

كعروبي تقدّمي تشغلني كلّ شواغل وطننا

■ بماذا يفكّر الآن عبد الكريم النّاعم؟

■■ قد يكون السؤال مقلوباً هو الأجدر، بماذا لا أفكّر، أنا أفكّر في كلّ ما يخطر على بالي، ولا شكّ أنّ مسألة الخراب الذي ضُربت به سورية، بنتائجه السياسية الاقتصادية الاجتماعيّة الأخلاقيّة، هذا الخراب يكاد يضرب حصاراً على ما عداه، ولا أُنكر أنّني كعروبي تقدّمي تشغلني كلّ شواغل وطننا الكبير، وتلك هموم تنوء بها النفوس الشاعرة المُرهفة.

ـ أتمنّى أن تكون النهايات تقترب من قدسيّة الدماء التي أريقت

■ ما ذا تتوقّع للغد، وكيف ستكون صورته؟

■■ في ظلّ مرتسمات الأمور البالغة التعقيد قطريّاً، وعربيّاً، ودوليّاً يصعب التوقّع، لأنّ مَن يحاربنا في ذروة قوتّه،

ونحن في واقع لا نُحسَد عليه، والقوى المتصارعة فوق أرضنا وعلى خيراتها عاتية، وليس فيها ذرة من ضمير، لذا يصعب التوقّع، وإنّ كنت أؤمن أنّ لا بدّ من نهاية لما نحن فيه وعليه، ولكنّني أتمنّى أن تكون نهايات تقترب من قدسيّة الدماء التي أريقت دفاعاً عن الأرض والعرض.

أنا في عُزلة حقيقيّة منذ بدايات إيقاد نيران الخراب

■ **كيف هي علاقتك مع الأدباء والمهتمّين وماذا تقول لهم؟**

■■ أنا في عُزلة حقيقيّة منذ بدايات إيقاد نيران الخراب، نادراً ما أغادر البيت إلاّ لضرورة لا بدّ منها، وعلاقتي مع الأدباء، رغم التّباعد، هي نتيجة لموقف كلّ منهم من أحداث الخراب الذي مُنيت به سوريّة، فأنا لا يمكن أن ألتقي مع مَن وقف مع المسلّحين، أمّا الذي صمت فقد أجد له عذره إلاّ إذا ثبت أنّه كان ينطوي على ميل مُدان لم يُفصح عنه، وأقول للذين ركبوا القطار التركي الداعشي الصهيوني اتّقوا الله في بلدكم والشعب الذي كنتم منه.

■ **هل تعتقد أنّ الأزمات تُشعل جذوة الإبداع؟**

■■ نعم بكلّ تأكيد، فالأزمة التي ما زالت تمرّ بها سوريّة والمنطقة جعلتْني أكتب مجموعة شعريّة بعنوان "لأقمار الوقت" صدرت عن وزارة الثقافة عام 2017 وكلّها قصائد مُستلهَمة من المجريات اللاّهبة التي كانت تحيط بنا.

ـ عبد الكريم الناعم في سطور

- ولد عبد الكريم إبراهيم الناعم في قرية حر بنفسه من محافظة حماة سنة 1354 هـ/ 1935 م.
- تعلم في الكتّاب القراءة والكتابة ثم سكن أهله مدينة حمص في عام 1949.
- أرسل في الثانية عشرة إلى المدرسة في حمص، وتوقف عن متابعة دراسته لأسباب مالية.
- حصل على الشهادة الإعدادية في 1961، ثم الثانوية 1962، وأهلية التعليم.
- عمل مدرّساً في منبج عام 1955، وتدرج في عدة وظائف كما اشتغل في الصحافة والإذاعة.
- كان عضواً في جمعية الشعر ضمن اتحاد الكتاب العرب.
- شغل كأمين سر فرع اتحاد الكتاب العرب في حمص لعدة سنوات.

- شارك في العديد من المهرجانات الأدبية والثقافية داخل سورية وخارجها.
- كرّمه فرع اتحاد الكتاب العرب في حمص في 21 تشرين الأول/أكتوبر 2017.

من دواوينه الشعرية :

- زهرة النار، 1965
- حصاد الشمس، 1972
- الكتابة على جذوع الشجر القاسي، 1974
- الرحيل والصوت البدوي، 1975
- عينا حبيبتي والاغتراب، 1976
- تنويعات على وتر الجرح، 1979
- عنود، 1981
- دارة، 1982
- احتراق عباد الشمس، 1984
- أقواس، 1986
- من مقام النوى، 1988
- أمير الخراب، 1992
- من سكر الطين، 1995
- عراق، 2011
- من ذاكرة النهر، شعر، دار داوود 1999
- مائدة الفحم شعر، وزارة الثقافة سورية 2001
- تأملات شعر، اتحاد الكتاب العرب 2011
- آفاق شعر، اتحاد الكتاب العرب 2016
- لأقمار الوقت وزارة الثقافة سورية 2017
- ارحل هكذا اتحاد الكتاب العرب 2017
- الحزن والناي شعر باللهجة البدوية الشعبية وعتابا



الإبداع.. جسرٌ إلى عمق سيكولوجي أم كوني؟!

أ. سامر خالد منصور

الإيمـان بطاقـة كونيـة ماورائيـة (ميتافيزيقيـة)، أو أسـرار أودعها الكون في الذات البشرية ومفردات مرتبطة بهذا الإيمان (الكشـف، التجلـي، الإلهـام، الـوحي، التطهـر.. إلـخ) نجـدها لـدى رجال الأديان ولدى المبدعين على السواء فما سر إصرار هؤلاء على وجود جامع كوني جَليل وسامي للبشر؟!

يقول شوبنهاور: "الموسيقى هي تمرين في الميتافيزيقيا اللاواعية لا يعرف فيها الفكر أنه يعمل فلسفة".

نيتشـه: "المستمع إلى الموسيقى يحس بانطباع شبيه بذاك الذي كان ليحسه فيما لو شاهد الله وهو يخلق العالم".

هايدجر: "الشاعر يقف كالدليل بين البشر والآلهة - التجربة الشـعرية تضـيء بصـورة ممتـازة وجـود الحقيقـة الإنسـانية – الشعراء عندما يكونون في حقيقتهم يكونون نبوئيين – الشـعر هو تأسيس بالكلمة وفي الكلمة، هو تأسيس كلامي للوجود، والشعراء هم الأدلاء".

يقول غاستون باشلار: "الشاعر والحالم يقدران على كتابة أسطر يتمكن بتأملها من الإفادة منها ميتافيزيقو الوجود"

- المُعتقدات الميتافيزيقية (الأديان) والفن علاقة تاريخية ومَنفعة متبادلة:

التاريخ البشري يغص بأديان آمنت بها كبرى الحضارات القديمة اندثرت ولم يعد لها وجود اليوم، كانت تقوم على الخرافات فلا أحد اليوم يعبد راع أو جوبيتر أو أبولو أو عشتار ..إلخ

لكن كانت معابد هذه الآلهة تغص بالمصلين الخاشعين في ماضي الزمان فما سر هذا الخشوع؟!.. هل هو الوهم أم ذُهان جماعي، أم ماذا؟

أجزمُ أنه ببساطة سحر الفن حيث كانت المعابد حاضنات للفنون كفن العمارة، النحت، الرسم، الموسيقى .. وكانت جُلُّ موجوداتها أعمالاً فنية حتى كثيرٌ من ملابس الكهنة وتُعد التراتيل والأناشيد الدينية وما يرافقها من إيقاعات وموسيقى في بعض الأحيان فنوناً أيضاً كلها تظافرت مع الوهم الجَمعي بوجود قوة خفية خارقة تبارك المكان وتمنحه خصوصية.. إن جُل المعابد القديمة للديانات التي اندثرت كانت تجذب زوارها عبر الفن الذي يبعث في القلوب الرهبة السحرية العذبة التي تدغدغ الروح ففي الزمن القديم لم يكن هناك متاحف أو معارض بل كان عامة الناس يتصلون بالفن في المعابد بشكل رئيس ولم يكن محض اتصالٍ بفنٍّ ما، بل كان اتصالاً بالفنون المتظافرة بما يُعزز الثيمة الدينية المُراد التعبير عنها والتكريس لها .. وأحياناً كان الناس يتصلون بالفن عبر الفنانين الجوالين بينما كانت الخاصة (الطبقة الحاكمة ومَن في فلكها) تجعل من قصورها حاضناتٍ للفنون مما بعث الرهبة أيضاً في نفوس العامة تجاه الملوك حتى أسطروا هذه الشخصيات.. باختصار شكلت دور العبادة وقصور سادة القوم وزعماؤهم منصات للفنانين لينشروا فنونهم وشكلت عطايا الملوك ورجال الأديان مصدر عيش الفنانين لا بل وحافزاً لهم للتفرغ للعطاء الإبداعي.

ونرى اليوم أهم القاعات المخصصة لفنون العصور السابقة في كبرى المتاحف العالمية تغصُّ بالأعمال الفنية التي كانت جزءاً من معابد ومراكز دينية حتى أن بعض المعابد تحول برمته إلى متاحف للفنون كما هو الحال في مصر واليونان وإيطاليا وغيرها الكثير الكثير.

- الروحانية الإبداعية:

يقول سان جون بيرس: "عندما يهجر الفلاسفة العتبة الميتافيزيقية يتعين على الشاعر أن يتعهد دور الميتافيزيقي. وفي أوقات كتلك يكون الشعر وليس الفلسفة الابنة الحقيقية للدهشة".

يقول أندريه بريتون: "**القصيدة ينبغي أن تكون حُطام العقل**".

رغم حصول الفنانين لاحقاً على أكثر من حاضنة لإبداعاتهم بعيداً عن دور العبادة إلا أن العجيب أن الزعم بوجود المنبع الجمالي الميتافيزيقي الجليل (المُلهم) مازال زعماً مُشتركاً بين الفنانين ورجال الدين منذ القدم وحتى اليوم وأنا لا أتحدث عن الشعراء المتصوفين بل أتحدث عن شريحة كبيرة جداً من الفنانين حيث تغص كتب النقاد والأدباء ومدونات المتذوقين للفنون بعبارات تؤكد وجود هذا المصدر الكوني العميق الذي يستقي منه كبار المبدعين.

وبما أن الأدباء والنقاد والشعراء هم الأبلغ مقالاً من بين سائر الفنانين فلنعرض مزاعمهم في هذا الصدد وفيما

يلي مقتطف - على سبيل المثال - من كتاب الناقد الدكتور غسان غنيم أستاذ الأدب الحديث في جامعة دمشق كمثال عن هذه المسألة:

"عندما نتأمل الشعر، نعرف أنّ أجلَّ اختراع اجترحه الإنسان هو اللغة، بل لعله الإنجاز الأعظم عبر تاريخ وجوده فلولا اختراعها لتعذر – ربما – استمرار وجوده وبلوغه ما بلغ من الرفعة والسمو.

وتتخذ اللغة في الشعر وظيفة متعالية فوق الوظيفة النفعية التي أنيطت بها لتكون مجرد وسيلة للتفاهم والتواصل، فلا تُشبع نهم روح الإنسان إلى الارتفاع والسمو، تلك الروح التي تتوق أبداً إلى التخلص من النقص الذي نجده في لغة المياومة التي تتعامل مع كل ما هو خارجي مادي، ولا تصل إلى ما ترقى إليه البصيرة الإنسانية المستبطنة لكل ما هو خالد وسامٍ في وجود هذا الكائن الغريب.

وهكذا يأتي الشعر استجابة لهذا العلو الكامن في جوانية الإنسان، ذلك الفن التائق أبداً للتمظهر عبر الكشف الذي لا يصلهُ الإنسان إلا من خلال لغة كشفية، استبطانية، صوفية، قادرة على الولوج إلى عمق أعماق النفس حيث تكمن الحقيقة الإنسانية الخالدة والجوهرية الصمدية التي تتصل بالجوهر الخالد المتعالي، الحق.

ومن هنا كان لا بد للشعراء أن يعملوا في اللغة للارتقاء بها من المستوى التداولي إلى المستوى الكشفي، الذي لا تستطيع لغة المياومة أن تصل إليه.

ولكن اللغة عاجزة بمعطياتها المنطقية عن الوصول إلى هذا المستوى مما ألجأ الشعراء إلى اصطناع الانزياح اللغوي وسيلة يستطيعون من خلاله تحميل اللغة عبء تلك الأمانة التي تعجز الجبال عن حملها، عبء إخراج ذلك الجوهر الكامن في أبعد أغوار النفس الإنسانية، الجوهر الذي يعبر عن صفاء العنصر البشري، وصفاء وجوده الذي زيفته الحياة بأغراضها، ولا يعيده إلى حالته الأولى إلا الشعر، عبر محاولاته الآسرة للوصول إلى تلك الهيولى التي تعبر عن نورانية هذا الوجود، العصية على القبض إلا عبر لغة الشعر، والرمز، والإيحاء، لغة التلميح التي لا تستطيع الوصول إلى التصريح، لأنها إن استطاعت الوصول عبر التصريح احترقت[1]".

- علاقة الإنسان بالفن حتمية أم مرتبطة بخياراته؟

لندع رجال الأديان المندثرة جانباً ولنسأل أنفسنا.. هل هذا الذي يقول به الشعراء والنقاد ومتذوقو الآداب عموماً هو خاص بمسارهم الذي اختاروه في

[1] من كتاب الرمز في الشعر الفلسطيني صفحة 2 و3 / الصادر عن دار العائدي للنشر 2001.

الحياة؟ أم أن المسألة ليست مسألة مسارات وخيارات وأذواق وميول ومهن، بل هذا الأثر السحري للشعر هو ولوج لمشترك إنساني عميق وجوهري وهو محطة حتمية في مسار تصاعدي مرتبط بالتطور الإنساني (evolution).. حيث أن التطور الإنساني باعتقادي يمتاز عن التطور لدى بقية الأجناس بالمنحى الذهني تحديداً بمعنى ارتفاع في عتبة الوعي ليصير الإنسان كائناً لا ينشد فقط أمن وحاجات جسده بل كائناً أعلى لديه حاجات عُليا مرتبطة بالحياة العقلية وهذا الإبحار والإمعان في معاني التجارب الإنسانية العميقة التي نستخرجها بدلو الشعر وحبل المجاز من أعماق أغوار النفس البشرية هي لذة من لذائذ الحياة العقلية التي تمارسها الذوات الإنسانية اليَقِظة التي فعّلت كافة أبعادها الوجودية فأدركت الحسي ليس من خلال الحواس فقط بل ومن خلال (الذهني) أيضاً فقرأت النغمات المبعثرة وفق النوتة الكونية بعين الوعي وعين اللاوعي فانتشت بالإيقاعات الكشفية اللامحدودة لِكُنهِ الوجود البشري الذي يبقى جوهره العميق عصياً على التنميط والتقنين والحصر في قوالب الحياة الاجتماعية التي تُبنى جُل العلاقات والسلوكيات والأشغال والممارسات فيها على تحصيل حاجات الوجود الإنسان البدائية المرتبطة بالجسد والغرائز.

- الولادة الثانية، الصيرورة:

هل الإنسان منذ ولادته وحتى مماته يعيش سيرورة[1] فقط؟

أعتقد أنه يعيش سيرورة وشريحة من الناس تعيش سيرورة وصيرورة.

أؤمن أن للإنسان السوي ولادتين: ولادة معروفة المراحل والأطوار، وولادة ثانية (ولادة عقلية) وهي الأكثر غموضاً وجُلُّ الناس يموت قبل أن يولد ولادة ثانية، ويعيش جُلَّ حياته رهين ما يُعرف (بالوعي الزائف) أي كقشة في مهب الأيديولوجيا التي تحقق مكتسبات لأشخاص أو فئات..

وهذا الموت قبل ممارسة حياة عقلية سوية هو سبب التناقضات والجنون والصراعات والصدامات والنكسات التي نحياها كبشر والتي مَرَدُّ معظمها إلى الصراع الطبقي.

لا أستطيع قول شيء عن ماهية الولادة الثانية سوى أنها عتبة وعي معينة يبلغها الإنسان تخرجه عن سكة السيرورة إلى فضاءات الصيرورة.. وتستند إلى كم معرفي يتزامن مع تفعيل لكافة عمليات العقل (تحليل تركيب وما يدخل في نطاق هذه الثنائية من تفاضل وتكامل واستقراء واستنباط واستدلال وقياس.. إلخ) أي لا يكفي المعرفة لتحقيق الولادة

[1] مصطلح يشير إلى الدينامية والحركية.

الثانية بل شرط لازم لها أن يكون هناك استخدام متوازن وسوي للملكات العقلية بمعنى أن العُصابي على سبيل المثال مهما امتلك من معارف لن يخرج عن السيرورة إلى الصيرورة بمعناها البناء..

وبالعودة إلى موضوعنا الرئيس أجد أن الإنسان الذي لا يُقبل على أي فنٍّ من الفنون التي تتيح محطات تأملية، تذوقاً أو إبداعاً، هو كائن بدائي كبحه التنميط والأدلجة عن التطور ومثله كمثل دودة الحرير التي عجزت عن التحول إلى فراشة فبقيت ملتصقة بالتراب غير مجنحة بالخيال، بالمجاز، عاجزة عن رؤية المشهد من الأعلى، وبقيت مَعدة وفماً يتحركان ويُحَصِّلان ما يستطيعان الوصول إليه مما يُشبع حاجات الجسد لا أكثر ولا أقل.

باعتقادي الإنسان هو يقظة الكون وعينهُ المُبصرة.. هو يقظة الحياة لمعناها ومغازيها والتطور لدى الإنسان يكون بترفعِهِ عن صَخب صراع البقاء إلى نغمة عُليا من إيقاعات الوجود فالإدراك البشري هو ظاهرة من ظواهر هذا الكون ولعله عِقدٌ ناظمٌ لهذه الموجودات المبعثرة فكما تقترن سابحات الفضاء من كواكب ونجوم بأكبرها، جذباً وطوافاً، كذلك نرى العنادل والأشجار والضوء وسائر الموجودات تهيم في فضاء كل ذات شاعرة وفق تشكيلٍ من المدارات والرؤى الكشفية الجمالية فالطائر على سبيل المثال ليس لحماً نأكله أو صوتاً نسمعه بل هو نغمة أبلغ بكثير في نوتة الكون لن يعرف كُنهها إلا من يقرأ الكون وفق أبجدية الإبداع التأملي حيث يكون أبلغ تأثراً وتفاعلاً واتصالاً بين أبسط مكونات الحياة وأعقدها (الإنسان) وحيث يستوي في الإنسان في تأثره وتفاعله بشقيه (الجسدي / الحسي) و(الذهني) علاقته بكافة الموجودات فتصبح كلمات مفتاحية لقراءة سِفر الوجود وفهم سر الحياة من قِبَله فهو ذروتها، وهنا يكمن التكامل والاتصال بين الحياة كوحدة كونية بكافة أشكالها وليس فقط بكون الحياة تتصل بثنائية (الانتفاع والافتراس) كما تصورها العلوم الباردة، فالوجود البشري حار ودافئ بحكم تكوينه وفيزيولوجيته، فالتباين في الإفراز الهرموني والتباين في وتيرة تدفق السيالة العصبية (المشاعر والعصف الذهني) يجعله أكثر مكونات الكون المتفاعلة والتي تمارس حركة جسدية من جهة وحركة (عُمقيّة) حركة عقلية من جهةٍ أخرى، نحو عمق الكون وسرِّه ومعناه وهنا كلمة (معنى) تخرج عن طابعها النفعي أو عن طبيعة مقننة ومحددة.. ولا نستطيع الجزم بأن الحياة في شكلها البشري منفصلة عن سائر

أشكالها وتجلياتها الأخرى.. يقول السفسطائي بروتو غراس:" الإنسان هو مقياس الأشياء جميعاً". ويقول فيورباخ: "العقل غرفة ممثلي الكون، مجلس نواب الكون" وهنا لا أعني العقل بصفته العقلانية الباردة بل أعنيه بشقيه الوعي واللاوعي وبصفته ترجماناً بطريقة أو بأخرى للعواطف وسائر أبعاد الوجود الإنساني فالإنسان في النهاية وحدة متكاملة.

- الميتافيزيقيا حقيقة أم خيال؟!

يقول وليم جيمس:" وجدت نفسي مضطراً أن أهجر المنطق هجراً تاماً، مفضلاً أن أصف الحقيقة بأنها غير عاقلة في تكوينها".

سنذهب قليلاً بعيداً عن الفنون والآداب للحديث عن الرابط المبهم، الغيبي، الماورائي، الروح الجمعي.. أياً كان اسمه .

لقد لعب الإعلام دوراً مهماً في إقناعنا أن العِلم فسر كل شيء غريب على كوكبنا تقريباً، بينما قد يكون الكون ببساطة فوق عقلي كما أن هناك أمواجاً فوق سمعية وتحت سمعية.. إلخ لكن ليس لدينا الامكانية لامتلاك الأدوات التي تثبت أبعاد الوجود الفوق عقلية كما امتلكنا الأدوات التي أثبتت وجود ما لا يدركه ذلك الجزء الآخر من الإنسان المسمى بالأُذن. فالعقل بالمحصلة هو عضو من أعضاء جسد الإنسان ولا يجوز حصر وقياس الكون وفقاً لهذا الجزء.. يقول ابن عربي: "العلوم تأكل بعضها بعضاً، العلوم كلها آكلة مأكولة".

كلنا يرى اليوم، حتى قوانين نيوتن على سبيل المثال فيها مَجالات للانتقاد من قبل علماء (فيزياء الكَم).

هناك العديد من الظواهر التي عجز العِلم عن تفسيرها تفيد بوجود اتصال ميتافيزيقي بمنبع واحد غامض أو بروح جمعي إن صح التعبير.

- آليات التعلم والتطور لدى الكائنات الحية وثبوت وجود الجامع الميتافيزيقي :

تنقسم مسألة التعلم والتطور إلى منحيين لدى كافة أشكال الحياة منحى المهارات حيث يكتسب الكائن مهاراته عبر خوضه سلسلة من التجارب، وعبر المُورثات والتطور الجيني حيث تتكيف بعض أعضاء جسده مع البيئة الطبيعية التي يعيش فيها كما هو حال أجنحة البطريق التي أصبح يستخدمها أثناء السباحة والغوص وليس للطيران كون غذائه تحت الماء وليس في السماء.. أما ما هو فوق منطقي أن أعداداً كبيرة من الكائنات تعلمت مسائل معقدة دون دماغ وذاكرة وحتى دون عينين وحواس متطورة مثلاً : أشجار جوز الهند لها ثمار ذات قشرة مضادة لعوامل الملوحة والحَت

كـي تـتمكن مـن اجتيـاز البحـار والمحيطات نحو يابسة جديدة وهي شبه كروية كي تتدحرج وهي تحتوي الهواء كي تطفو ولا تغرق فكيف عرفت الشجرة أن مياه البحر مالحة وما هو الحل لملوحتها وأن أي جسم يحتوي الهواء في جوفه لا يغرق؟! وكيف عدلت نفسها لتصبح مصنعاً لأقدم أشكال العوامات على سطح الكوكب "ثمار جوز الهند".

وهناك أنواع من الأزهار في منطقة تشكل فيها الفراشات أكثر أنواع الحشرات انتشاراً وهي التي تقوم بنقل غبار الطلع وتلقيح تلك النباتات وكي تحمي النباتات الفراشات من الافتراس من قبل الطيور حولت أشكال أزهارها وألوانها إلى تجسيد بصري مُتكامل للفراشة كي لا يستطيع الطائر التمييز بينها وبين والفراشات وإلى اليوم لا يستطيع العلماء فهم كيف عرفت هذه النبتة وهي لا تمتلك عيوناً أو ذاكرة شكل الفراشة وأنماط التشكيل اللوني على أجنحتها لتقلده بأزهارها على هذا النحو المُتقن وكيف عَلِمت هذه النباتات أن هناك كائنات مفترسة كالطيور تهدد الفراشات بالموت من الأعلى فجعلت أزهارها من الأعلى وليس أوراقها السُفلى تشبه بألوانها وشكلها الفراشات.. وكيف عرفت كيف تبدو الفراشة من الأعلى رغم أنها تكون في معظم الأحيان تحت الفراشة ومع ذلك لم تُقلد أجنحة الفراشة من الأسفل رغم أنها ما عادة تقابله من الفراشة، بل حاكت أسطح الأجنحة والتي تكون ملونة وفقَ أنماط ليست بسيطة أحياناً.

وفي أحد الأرياف الإنكليزية وعلى امتداد فترة زمنية طويلة درجت رياضة الصيد فتمت إبادة للثعالب والذئاب ومعظم الحيوانات اللاحمة فلاحظ العلماء أن الأرانب في تلك الأرياف قللت من عدد المواليد في الولادة الواحدة كون أعداءها من المُفترسات لم تعد موجودة وكي لا تقل الموارد الطبيعية للغذاء عليها إن هي بقيت تتكاثر على نحو كبيرة فتجوع جميعها وتوهن جميعها وإلى اليوم لم يجد العلماء تفسيراً لكون الأرانب في تلك المنطقة خفضت جميعها من نسبة تكاثرها.. بينما نحن البشر في الصين وعدد آخر من الدول نضع سياسات تحديد نسل صارمة ولا تنجح في معظم الأحيان رغم تنوع وسائل التواصل بين البشر، ولم نسمع بامرأة اتفقت مع امرأة على إنجاب عدد محدد من المواليد في الحمل الواحد وقامتا بذلك.. لدي أمثلة لا حصر لها لظواهر تثبت وجود جامع ميتافيزيقي، مُلهم للأحياء ولكن سأكتفي بهذا المثال الأخير حول نباتات آكلة للحشرات ومنها نبات (النابنط وهو يعرف أيضاً بالسلوى، وخناق الذباب) وتوجد في مناطق ساحلية في ولايتي كارولينا الجنوبية والشمالية في الولايات

المتحدة الأمريكية وتقوم هذه النباتات بهذا الفعل لكون تربتها فقيرة بالمواد العضوية.. والسؤال كيف عرفت هذه النباتات أن ما تحتاج إليه من غذاء موجود في البُنية الخاصة بالحشرات الهائمة فوقها؟! وهذه النباتات ليس لديها مختبرات لتحليل بنية الحشرات وليس لديها عيون أو حتى ذاكرة لتتعلم!!

إن أي جنس من الأجناس الحية هو جزء من المنظومة الكونية لكن جزء الجزء الذي هو العقل قد لا يكون قادراً على الإحاطة بالكونيات ما لم يبتعد عن العلوم الباردة التي تهدف إلى التنميط والتسخير لمحتويات محيطنا وبالتالي على العقل أن يسمح بعلاقة تشاركية شاسعة بينه وبين منعكسات ما نحسه بحواسنا في وجداننا وعواطفنا كي يكون أقرب إلى الكونية فالمبدع المتأمل هو أقرب الأحياء إلى جوهر الكون باعتقادي في حال لم يبنِ تأملاته على أيديولوجيا وضعت لمنفعة فئة من الناس أو ناتجة عن اضطرابات نفسية، ويُشترط في هذا المبدع أن يكون ذاتاً يَقظة موضوعية لا عُصابية.. يقول هنري بوانكاريه: "كل ما هو واقعي لاعقلاني، وكل ما هو عقلاني لاواقعي".

وربما خير ما نختتم به قول الشاعر والفيلسوف إفرايم ليسينغ: "لو أطبق الله بيمناه على الحقيقة كلها، وبيسراه على التطلع الأبدي نحو الحقيقة، ولو قال لي: اختر، لالتقطت يسراه باتضاع وأنا أقول: أعطني يا رب لأن الحقيقة الخالصة لك وحدك".



من نتاج الفكر والأدب

أ. سهيل الشعار



في علاقتي مع الناس، حريص كل الحرص على عزلتي، فالعزلة حاجة في نفسي مثلما الخبز والماء والهواء حاجة في جسدي، ولا بدّ لي من ساعات اعتزل فيها الناس لأهضم الساعات التي صرفتها في مخالطتهم، أمّا أن أغرق مع الناس إلى ما فوق أذني في رغوة مشاكلهم الزمنية، وأمّا أن أشغل لساني بالهذر والثرثرة كما يشغلون ألسنتهم في مجتمعاتهم، وأن أتصنع الفرح في أفراحهم وأتكلّف الحزن في أتراحهم، أو أتحزّب لما يتحزبون أو أتحمسّ لما يتحمسون من مذاهب سياسية واجتماعية وسواها، وأن أسكر بأمجادهم وأتورّم بأورامهم فأمر لا أطيقه ولا أستطيعه، ذلك لأن لي هدفاً من الحياة غير أهدافهم.

ميخائيل نعيمة ـ سبعون... حكاية عمر



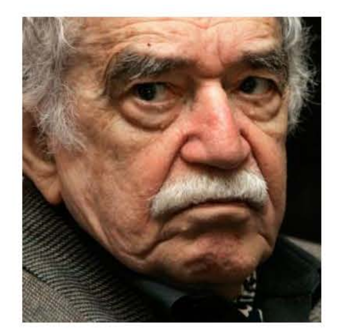
***



ـ لا وجود للموت، الأشخاص لا يموتون إلّا عندما تنساهم... إذا كان في إمكانك تذكّري سأكون معك إلى الأبد.

إيزابيل الليندي

من كتاب دردشة معلنة



ـ ولادة الإنسان لا تقتصر على تلك التي يغادر فيها رحم الأم، فالحياة تجبره مراراً على إعادة خلق نفسه.

ماركيز. دردشة معلنة

***

ـ القصيدة ـ ذلك المجهول

ليس من السهل مراقبة القصيدة وهي تتشكّل، والشاعر الذي يحاول أن يتأمّل حركة أصابعه على الورقة، يشبه سائق الدراجة الذي يتأمّل حركة قدميه فيرتبك.. ويفقد توازنه.

والشاعر الذي يدّعي أنه يعرف كيف تتحرّك المياه في عوالمه الجوانية، يجهل حقيقة اللعبة.

وأنا أعترف هنا بكل صدق، أنني أكتب كما أسوق سيارتي، دون أن أعرف شيئاً عن ميكانيكية الكتابة، أو عن ميكانيك السيارة.

ركوب الطائرة متعة، ولكن التّفكير بألوف المعادلات الحسابية التي تشيلها إلى ارتفاع 33 ألف قدم، يفسد متعة الرحلة.

وركوب القصيدة شيء مشابه، وقد علّمتني تجربتي الشعرية أن لا أفكّر كثيراً بالحقائب، وتذاكر السهر، وتأشيرات الخروج، وأسماء الفنادق التي سأقيم فيها... فما يهمّني هو الرحيل نفسه.

نزار قباني ـ قصّتي مع الشعر

ـ إن مسألة التعبيّر الشعري مسألة انفعالية وحساسية وتوتّر ورؤيا، لا مسألة نحو وقواعد، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكّم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة، ومن هنا كانت اللغة الشعرية لغة إيحاءات، على النقيض من لغة العلم التي هي لغة تحديدات.

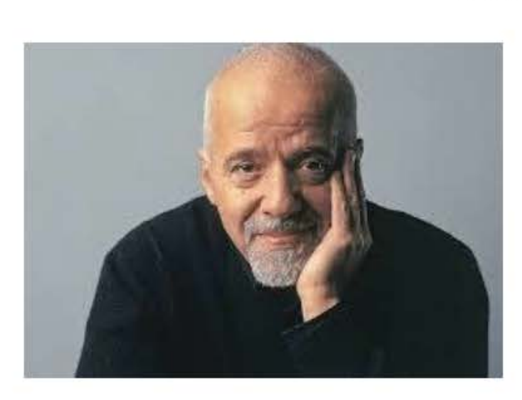


هكذا يؤمن الشاعر العربي الجديد أن على اللغة أن تساير تجربته الشعرية بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر، وهو في ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية، ويملؤها بشحنة جديدة تخرجها من إطارها العادي ودلالتها الشائعة.

يقول ابن الأعرابي وهو لغوي مشهور ومن أوائل النقاد: "إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل الريحان يشم يوماً ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حرّكته ازداد طيباً".

أدونيس/ زمن الشعر

***



- تحوم في رأسي أفكار كثيرة على غرار كل الروائيين، ولكن هناك فكرة محددة تستيقظ وتنمو وتناديني، وأشعر بالحاجة إلى تقاسمها مع الآخرين... فالمشاركة وجه مهم من الطبيعة الإنسانية، إنني في حاجة إلى مشاركة إنسانيتي، وحبّي، وعملي مع الآخر، أكتب أيضاً لكي أقول الأشياء لنفسي، فأنا قارئي أيضاً وخصوصاً، وانتظرني مع كل رواية جديدة، وهذا الصدق هو ربما ما يدفع الناس من كل الأعمار إلى قراءتي.. إني أكتب لكي أخاطب الطفل الذي نحمله أيضاً بداخلنا.

باولو كويلو/ صحبة لصوص النار

- لكل كلمة أذن، ولعلّ أذنك ليست لكلماتي، فلا تتهمني بالغموض!

- قوّيت نظرك بالمجهر والمرقب، فهل قوّيت فهمك لما أنت ناظر؟

- محراثك من حديد، ومحراثي من قصب، وحقلك من تراب وحقلي من ورق، فكلانا مزارع، وما الفرق إلّا في أنّك تبذر من كفّك وأبذر من قلبي، فتستغل لتأكل، وأستغلّ لأؤكل.

ـ تباركت الأرض، فنحن ما ننفكّ نمزّق صدرها بالحديد، وهي ما تفتأ تضمّخ صدورنا بالبلسم.

ـ ما أضيق فكري ما دام لا يتّسع لكل فكر.

ـ جلستُ تحت تفاحة مزهرة، فرشّت علي العطر من قماقمها وأمطرتني وابلاً من تويجات زهراتها، وما أذكر أنني سقيتها يوماً قطرة ماء، أو تكرّمت عليها بحفنة سماد!!

ميخائيل نعيمة/ كرم على درب





ـ ما يقرأ المرء لحاجة روحية، هو الشيء الوحيد الذي ينطوي على قيمة.

ـ الثقافة الوحيدة ذات القيمة والمفيدة روحياً، هي تلك التي تستجيب لأشد حاجاتنا إلحاحاً وأعمقها غوراً.

ـ الفنان العظيم يجسّد دائماً ما هو موجود في الهواء، أو يعبّر عنه على نحو رفيع، لكنه يذهب بعيداً، فيصل إلى أعماق لا يكون أي إنسان آخر أهلاً لوصولها.

ـ ليست كمية الكلمات هي التي ترتدي أهمية وإنما نوعها واقتران بعضها ببعضها الآخر.

إرنستو ساباتو/ بين الحرف والدم

ـ الكتاب الواحد قد يتفاوت معناه بتفاوت قرائه.. كما أن المرآة الواحدة قد تختلف صورها باختلاف الناظرين فيها.. فالقارئ في حقيقة الأمر إنما يقرأ بتجاربه لا بعينيه.. وهو يغوص في أعماق الكتاب على قدر ما تسمح به قوة عضلاته الفكرية وطول خبرته الإنسانية.. لهذا شتان بين ما يحصّله غلام من قراءة كتاب مثل "كليلة ودمنة" وبين ما يحصّله رجل.. كلاهما قد حصّل شيئاً من غير شك.. ولكن كليهما قد فهم منه بقدر فهمه للحياة.. بل إن القارئ العميق يستطيع أن يعمّق أحياناً ما يبدو بسيطاً من المعاني لمن يمر بها عبراً، ولا يخطف بصره منها غير الزبد المتطاير.



قالت العصا.

ربما كان الكتاب كالمرآة حقاً.. هي تعكس صورة الوجه.. وهو يعكس صورة الفكر.

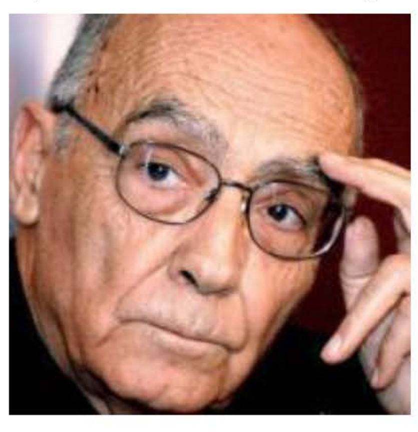
توفيق الحكيم ـ عصا الحكيم

***

ـ أنا لا أكتب لكي أهدّئ من روع القارئ، ولا لكي أحارب الموت كما يزعم البعض.. بل أكتب لكي أوقظ، وأيضاً لكي أفهم.

ـ أثمن ما نملكه جميعاً بين أيدينا هو الشك لا اليقين، الشكوك هي التي تدفعنا إلى التفكير، أما اليقين فيتسبّب بالشّلل والجمود، بل يحوّلنا مومياءات. الشك يخصب ويحيي.

ـ أنا لا أؤمن بالإلهام، بل لا أعرف حتى ما هو، الكتابة هي عملي، إنها ما أقوم به، ما أبنيه بيدي رأسي. ما أعرفه هو أنه يجب عليّ أن أقرّر الجلوس إلى مكتبي، وليس الإلهام ما سيدفعني إلى الجلوس. شرط الكتابة الأوّل هو الجلوس، ثم تأتي الكتابة، أحياناً أفكر أن بناء رواية يشبه بناء كرسي: ينبغي أن يتمكّن الإنسان من الاستقرار عليه بتوازن، لذلك يجب أن أتأكّد من أن هذا الكرسي يملك أربع أرجل ثابتة ومتينة. فكرسي بثلاث أرجل يعد بسقطة مؤذية، لا بل مميتة أحياناً، كذلك يشبه الأمر قصة حب مبنية من طرف واحد: لا مفر من أن تدمّر نفسها بنفسها.



جوزيه ساراماغو ـ كتاب صحبة لصوص النار

***

ـ حفظ المسافة في العلاقات الإنسانية مثل حفظ المسافة بين العربات أثناء السير، فهي الوقاية الضرورية من المصادمات المهلكة.

ـ تقوم الحروب بكلمة، وتضع أوزارها بكلمة، وتقوم الساعة بكلمة وتنهد السموات بكلمة فالكلمة شيء كالسحر... وهي إذا انفصمت عن الفعل أصبحت عبثاً، وإذا تناقضت مع الفعل أصبحت نفاقاً.



فما أحلى الصمت

اللّه اجعل لي صمت الجبل يحمل في أحشائه البركان وهو صامت.. ويحمل في باطنه الزلزال وهو هادئ، ويحمل في جوفه الذهب والبلاتين والماس ويبدو متواضعاً بفرش نفسه للفقراء والبسطاء

مصطفى محمود/ الروح والجسد

***

ـ من يريد أن يسمعني فليقرأني، إن صرير قلمي هو صوتي الوحيد الذي أملكه وأعتمد عليه في نقل ما أريد إلى الأسماع، وربما كانت هذه هي مهمة الكاتب الأصلية: أن يعبّر بالقلم، أن الكاتب يكتب، أما الكلام فعمل آخر لا علاقة له بالكاتب، أن الكلام في الناس استعداد آخر لا يملكه كل شخص، وأنا لا أحب مطلقاً أن أعرض لما لستُ أملك.

توفيق الحكيم/ أحاديث مع توفيق الحكيم

سؤال برسم الإجابة



أ. عبد الله الشاهر

لم أذكر أو أقرأ أن إنكليزياً واحداً حاول مجرد محاولة ولو من باب التجريب أن يكتب اسمه بلغة غير لغته، وهذا يسري على الصيني والروسي والألماني والفرنسي وغيره من الأمم وأعتقد أنه لم يخطر على ذهن أي منهم مثل هذا التفكير، لأن هذا النوع من التفكير يبعده عن وجوده وعن ذاته ومجتمعه وعن حياته الخاصة والعامة وإن معنوياً. والحقيقة الذي قادني إلى مثل هذا الكلام ذلك الكم الهائل من الأسماء التي كتبت باللغة الإنكليزية وهم من الناطقين باللغة العربية، وكأن الذي يكتب اسمه باللغة الإنكليزية على وسائل التواصل الاجتماعي يشكل حالة متقدمة عن غيره ممن يكتبون أسماءهم بلغتهم الأصلية.

واللافت للنظر أيضاً وهي حالة تدعو إلى الأسف أن عدداً لا بأس به من المثقفين ومن الأدباء، وممن ارتقوا بمؤهلاتهم العلمية، هم الذين مهدوا إلى مثل هذا السلوك ظناً منهم أنهم يتميزون في ذلك عن غيرهم، وقد جرى تقليدهم من بعض العامة الذين لا يجيدون اللغة الأجنبية مدعاة للرفعة والمكانة المتقدمة، وهم مع الأسف يجهلون أنهم في عملهم هذا يطمسون هويتهم، ويتخلون من حيث يعلمون أو لا يعلمون عن تمكين لغتهم في ذواتهم قبل سلوكهم وحياتهم.

وفي الواقع كم راودني ذلك السؤال الذي ما زلت أبحث له عن جواب شاف خاصة عندما أتصفح الفيس بوك وأجد هذه الكثرة الكثيرة من الأسماء التي عرّفت عن ذاتها بلغة غير لغتها فما عدت أدري ما أجيب والإجابات تأخذ احتمالاتها أمن وهن فينا؟ أم هي حالة الاغتراب التي نعيشها صراحة في وعينا ولا وعينا؟ ونطمح في ذواتنا أن نتخلى فيها عن أثمن شيء عندنا "أسماؤنا".

أم هي مقولة ابن خلدون التي تتجلى واضحة المعالم في الغالب والمغلوب وقد أجاز لنا أن نقلد غيرنا بحكم أننا مغلوبون..

أم أننا بدأنا نفرُّ من ذواتنا ونسلخ جلودنا بحثاً عن خلاص لا ندري أين مرساه ومنتهاه وفي كل ما تقدم فإن ما هو ماثل أمامنا وعلى صفحات التواصل الاجتماعي اعتراف صريح وواضح بانفصام في ذواتنا لأننا بسلوكنا هذا وعن غير وعي نستبدل هويتنا وانتماءنا وهذا مؤشر على وهن في حيواتنا وأفكارنا وطموحاتنا ، هو حجر في بركة راكدة أرجو أن يرسم دوائر وعي لنا...

والسؤال الذي بحاجة إلى إجابة ما الهدف من أن نكتب أسماءنا بلغة أجنبية بعيداً عن لغتنا ومنطوقنا؟